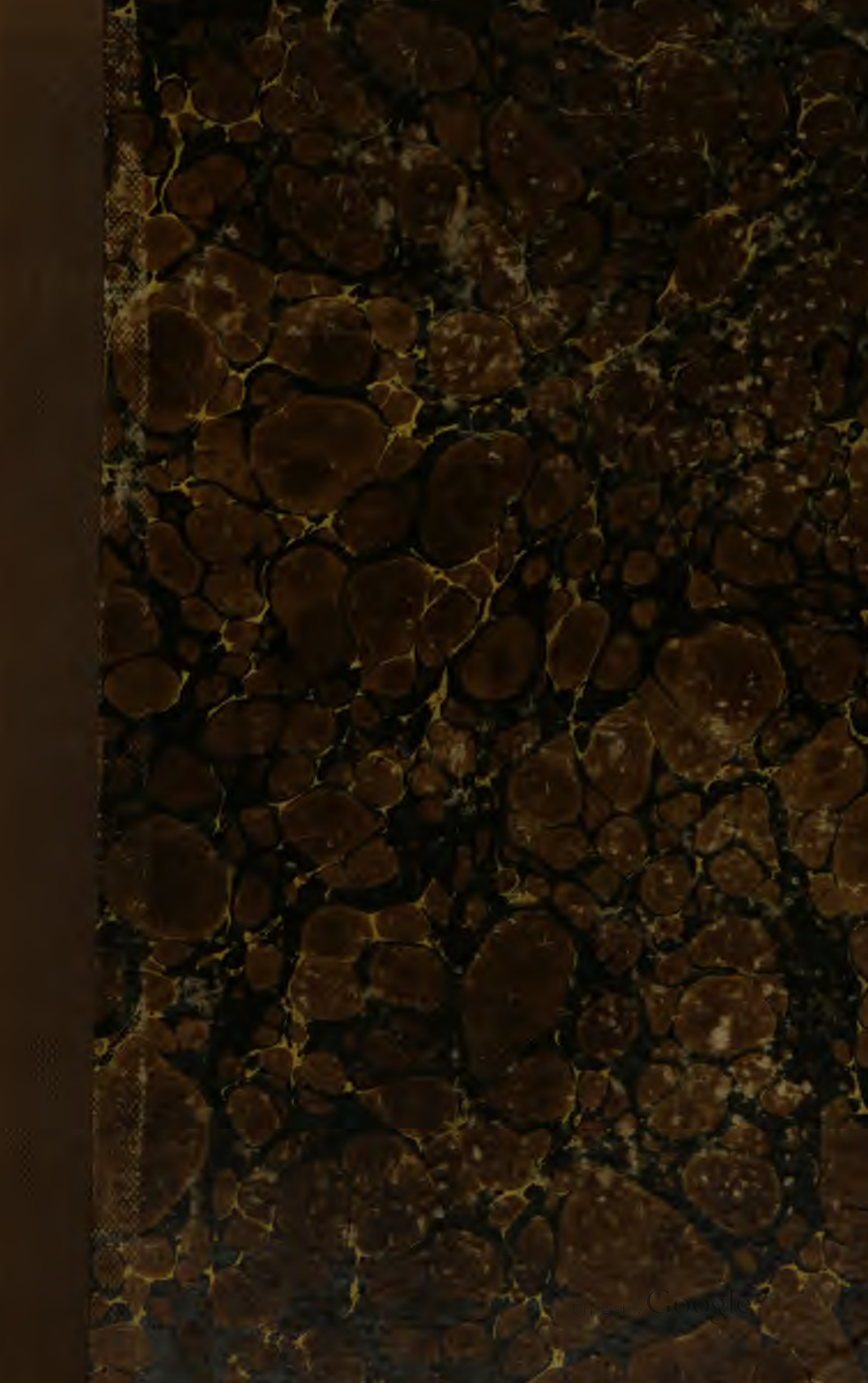
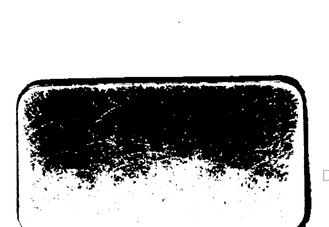
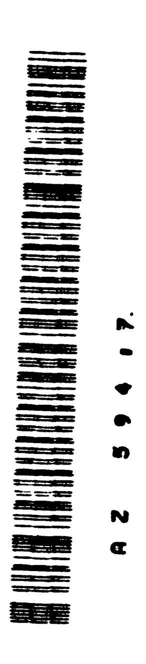






Geschichte

der

bildenden Künste.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Siebenter Band.

Düsseldorf.
Verlagshandlung von Julius Buddeus.
1864.



Geschichte

der

bildenden Künste
im Mittelalter.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Fünfter und letzter Band.

Das Mittelalter Italien's und die Grenzgebiete der abendländischen Kunst.

Düsseldorf.
Verlagshandlung von Julius Buddeus.
1864.




BIBLIOTHEQUE CANTONALE
LAUSANNE
ET UNIVERSITAIRE

Inhalt des siebenten Bandes.

*) Vgl. den Nachtrag S. XI.

Druckfehler nebst Nachträgen,

um deren Berücksichtigung vor dem Gebrauche des Buches gebeten wird.

Seite 109. Zeile 13 v. u. statt Dei liess Dñi.

„ 113. „ 8 v. o. statt diesem l. diesen.

„ 125. Anm. *) Die Kirche S. Maria di Vezzolano (regulären Chorherren gehörig) lernen wir durch einen von Abbildungen begleiteten Aufsatz in den Miscellanea di Storia Italiana, edita per la cura della regia deputazione di storia patria, Tomo primo. Torino 1862 näher kennen. Sie hat durchaus keine Beziehung zu S. Andrea von Vercelli, ist vielmehr ein sehr merkwürdiger älterer Bau in fast nordischer Strenge und Einfachheit. Viereckige Pfeiler mit blosser Schmiege trennen die Schiffe, von denen das mittlere durch drei quadrate, von schweren Rippen durchzogene Kreuzgewölbe, das linke Seitenschiff durch rippenlose, unvollkommene Gewölbe dieser Art gedeckt ist, das rechte aber, wahrscheinlich noch während des Baues durch Füllmauern von der Kirche gesondert, jetzt einen Flügel des Kreuzganges bildet. Die Scheidbögen sind spitz, aber schmucklos, die Hauptpfeiler mit aufsteigenden Pilastern versehen, an deren niedrige Blattkapitäle sich ein Gesims anschliesst, welches das obere Stockwerk mit seinen engen, rundbogigen Fenstern von dem untern sondert. Die halbkreisförmige Altarnische ist durch drei etwas reicher ausgestattete Rundbogenfenster beleuchtet, aber im Aeussern schmucklos. Die Façade ist ungewöhnlich schön ange-

ordnet. Sie giebt den Durchschnitt der drei Schiffe, in der Art, dass die beiden Seitentheile mit Pultdächern sich anlegend einfach gehalten sind, während der mittlere vollständig mit sehr organischem Schmuck bedeckt ist. Das reich mit Säulen, Archivolten und Bildwerken verzierte romanische Portal bildet nämlich einen rechtwinkligen Vorsprung, oberhalb desselben drei Reihen von Zwergsäulen den ganzen Raum zwischen den Lisenen bis an die Dachschräge füllen. Für die Zeit der Erbauung gewährt eine Inschrift an dem schon feiner ausgebildeten und von Spitzbögen getragenen Lettner einen Anhalt. Sie nennt nämlich an einem der beiden, die ganze Breite des Lettners füllenden Reliefs die Jahreszahl 1189 als die der Entstehung, und lässt darauf schliessen, dass dies die Zeit der Beendigung des vielleicht um 1150 begonnenen Baues sei.

Seite 179. Zeile 13 v. o. statt Bestellungsurkunde liess: Bestallungsurkunde.

„ 272. Zeile 17 v. o. Die bisherige Annahme, dass Cennini seinen Tractat im Jahre 1437 geschrieben habe, ist von den Brüdern Milanesi in der Vorrede zu ihrer neuen Ausgabe desselben (Firenze, 1859) mit überzeugenden Gründen widerlegt. Die Notiz, aus der man dies folgerte, ist die eines Abschreibers, und Cennini's Lebensverhältnisse, welche durch neu aufgefundene Urkunden aufgeklärt sind, machen es wahrscheinlich, dass seine Schrift eine Reihe von Jahren, vielleicht zwanzig bis dreissig, älter sei. Vgl. auch was im Texte S. 442 über ihn mitgetheilt ist.

„ 300. Zeile 2 v. o. statt bei Pistoja liess: zu Pistoja.

„ 300. „ 5 v. o. „ des l. das.

„ 345. „ 7 v. o. „ S. Carbone l. S. Cerbone.

„ 376. „ 1 v. u. „ lässt er bei den Lastern l. bei den Lastern lässt er.

„ 469. Gaye im Kunstblatt 1840 Nro. 82 bezweifelt die Richtigkeit der von Vasari angegebenen Jahrszahl 1356 für die Wandgemälde des Bartolo di Maestro Fredi. Da alle anderen Nachrichten über ihn in eine spätere Zeit fallen, und auch die Richtung der Bilder selbst jener frühen Zeit nicht mehr völlig entspricht, so ist es in der That wahrscheinlicher, dass jene Gemälde einige Jahrzehnte jünger sind.

„ 513. Zeile 15 v. u. statt ombra l. umbra.

„ 528. „ 21 u. 22 v. o. sind die Worte: nun schon in Zeile 21 zu löschen, u. in Z. 22 hinzuzufügen, so dass es dort heisst: nun schon als Eheleute.

„ 647. Zeile 2 v. u. statt Clean l. Cean.

„ 686. „ 14 v. o. „ Servien l. Serbien.

Verzeichniss der Abbildungen.

*) Der von Wiebeking gegebene (bei Kugler, Baukunst, II. 88., wiederholte) Grundriss ist in vielen Beziehungen unrichtig.

Zehntes Buch.

Das Mittelalter Italiens.

Erstes Kapitel.

Italien im dreizehnten Jahrhunderte.

Erst jetzt, nachdem wir die Geschichte der mittelalterlichen Kunst bei den nordischen Nationen bis auf ihren Höhepunkt und darüber hinaus geführt haben, dürfen wir uns wieder nach Italien wenden, das wir um die Mitte des XII. Jahrhunderts noch in ziemlich anarchischen Zuständen verliessen. Italien war zwar, wie jene Völker, ein Glied des grossen abendländischen Gemeinwesens; es nahm an der geistigen Entwickelung desselben, an den Ereignissen und Ideen, welche dieselbe förderten, mehr oder weniger Antheil; die Blüthezeit des Mittelalters, in welcher dort der gothische Styl reifte, war auch hier eine Zeit des Aufschwunges, eines erwachenden, jugendlich rüstigen Lebens, bei welchem auch die Kunst nicht feierte. Aber es nimmt trotzdem eine gesonderte Stellung ein. Auch jene Nationen sind freilich nicht völlig gleich, aber ihre Verschiedenheit ist wie die mehrerer Wandrer, welche das Ziel in derselben Richtung suchen und nur im Wege abweichen. Hier ist schon das Ziel, die ursprüngliche Richtung eine andre. Dieselben Worte haben hier eine andre Bedeutung, dieselben Ereignisse eine verschiedene Wirkung, alle Leistungen einen ganz andern Ausdruck. Was dort als das Wesentliche erschien, wird hier als leichter Schmuck behandelt, was dort vernachlässigt war, hier kräftig betont. Es ist nicht mehr eine Verschiedenheit, sondern ein Gegensatz, und eine gemeinsame Betrachtung der beiderseitigen Leistungen würde mindestens gegen die eine Seite ein Unrecht sein. Jede verlangt ihren eignen Standpunkt.

Es genügt nicht, diesen Gegensatz als den des Romanischen gegen das Germanische zu bezeichnen; denn auch unter den Völkern jenseits der Alpen sind romanische und in dem Charakter des mittelalterlichen Italiens ist das Germanische ein sehr wesent-

licher Bestandtheil. Um ihn zu verstehen, muss man weiter zurückgehn, den Unterschied zwischen dem Mutterlande des römischen Reichs und den Provinzen ins Auge fassen, bei denen römische Sprache und Civilisation nur auf den Stamm einer andern Nationalität geimpft war. Diesen stand das Reich mit seiner Civilisation und in seiner grossartigen Erscheinung in ähnlicher Weise als ein mächtig imponirendes Ganzes, als ein Ideal vor Augen, wie den Germanen, sie konnten daher die Pietät derselben, die überdies zahlreicher mit ihnen gemischt waren, theilen, und sich für den Gedanken einer auf christlich germanischen Ideen gegründeten Erneuerung desselben begeistern. Anders die Italiener, aus deren Schoosse jene alte Civilisation hervorgegangen, denen sie nie als etwas Neues und Grosses erschienen war, die das Reich in der Nähe gesehn hatten und durch die Jahrhunderte gründlicher Missregierung gegen den Gedanken der Einheit völlig abgestumpft waren, denen selbst das Christenthum nicht als eine grossartige, wunderbare, das ganze Leben umgestaltende Gabe, sondern nur als ein zu ihrer längst bestehenden Civilisation hinzugetretener Gegenstand persönlicher Devotion erschien. Sie waren wie die byzantinischen Griechen ein abgelebtes, tiefer Begeisterung nicht mehr fähiges Volk, hatten nach ihrer Meinung alles, dessen sie bedurften und fühlten keinen Trieb der Erneuerung, sondern höchstens den der Erhaltung und Herstellung der alten Institutionen. Die nordischen Nationen betrachteten das Christenthum nebst den dasselbe begleitenden römischen Traditionen als ein Ganzes, als die einzige Quelle alles geistigen Lebens, aus der sie, wenn auch unter dem unbewussten Einflusse germanischer Anschauungen, die Ideen schöpften, welche sie bei dem Ausbau ihrer Staats- und Lebensverhältnisse leiteten; die Italiener hatten bald die antike Sitte, die ihnen zugleich durch den Zusammenhang mit dem Boden als Natur erschien, bald das Christenthum vor Augen. Sie konnten daher nicht nur jene Begeisterung der nordischen Nationen nicht theilen, sondern auch jene Ideen und die darauf gegründeten Institutionen nur sehr unvollkommen begreifen, hatten bei aller Wärme des Gefühls immer die kühle Aufgabe, heterogene Dinge zu verbinden. Dazu kam dann ein Zweites. Italien hatte in der christlichen Welt ein andres Princip

zu vertreten, dessen Zeit aber noch nicht gekommen war und das zunächst nur in negativer Gestalt zum Vorschein kam. Der weltgeschichtliche Vorzug des griechisch-römischen Stammes ist das tiefe Gefühl für Bedeutung und Kraft der Individualität, und namentlich hatte Rom den Begriff der Persönlichkeit in seiner privatrechtlichen Bedeutung mit höchster Meisterschaft, für alle Zeiten musterhaft ausgearbeitet. In der Blüthezeit der römischen Welt hatte republikanischer Patriotismus oder der Glanz des Reiches die Sprödigkeit dieses Princips überwunden, bei der Gleichgültigkeit gegen das gemeine Wesen, welche die Imperatorenherrschaft hervorbrachte, war sie aber nackt hervorgetreten. Jeder war sich selbst der Mittelpunkt, sorgte und dachte nur für sich und die Seinigen, und dieser gebildete Egoismus war dann den Barbaren gegenüber vollends zum Systeme geworden. Dem begegnete nun bei den Germanen eine äusserlich verwandte Eigenschaft, jenes tiefe Gefühl für persönliche Selbstständigkeit, welches schon den Gemeinden und Volksverbänden in ihren ursprünglichen Sitzen überwiegend den Charakter freier Vereinigung gegeben hatte und durch die Völkerwanderung noch bedeutend gesteigert war. Indessen verband sich bei ihnen mit diesem Gefühle der Unabhängigkeit auch das der Vereinzelung und Bedürftigkeit, der Sehnsucht nach liebevoller Hingebung, der Anspruchslosigkeit und Pietät, der Neigung sich anzuschliessen und unterzuordnen. Daher die Festigkeit verwandschaftlicher Bande und der Stammesgemeinschaft, die Gewohnheit genossenschaftlicher Gliederung, unverbrüchlicher Treue gegen die freigewählten oder rechtlich anerkannten Führer. Durch die Herrschaft des Christenthums wurde diese Seite ihres Wesens, die einende, liebevolle immer mehr gekräftigt und zuletzt überwiegend, und führte so durch lehnsrechtliche Verhältnisse oder durch Gruppirung gewisser Landschaften um gemeinsame Mittelpunkte kirchlicher oder fürstlicher Leitung zur Bildung von Provinzen und Nationen mit monarchischer Spitze und zu festen Standesverhältnissen, in denen zuletzt die Individualität weniger hervortrat als das Gemeinsame.

Bei den Germanen, die sich in Italien niederliessen, kam diese Anlage nicht zur Ausbildung. Beide, Römer und Deutsche, begegneten sich vielmehr hier zunächst in dem Gefühle der Selbst-

ständigkeit und diese doppelt betonte, durch freundliche und feindliche Berührungen immer mehr ausgebildete, Eigenschaft wurde der vorherrschende Charakterzug der werdenden, aus der Mischung beider Stämme hervorgehenden Nation. Die alte Bevölkerung Italiens war ungeachtet ihres Hochmuths feige, durch Schwelgerei und Prunksucht entnervt, und würde den deutschen Königen und Kaisern ebenso unterwürfig gewesen sein, wie sie es so manchem Imperator barbarischer Herkunft gewesen war. Der Zusatz germanischen Blutes, den sie jetzt erhielt, gab ihr Widerstandskraft und bewahrte sie vor dem Schicksal allmäliger Versumpfung unter fremder Despotie. Aber jenes Uebermaass des abstossenden Elements liess es nicht sobald zu nationaler Einigung kommen, und erhielt hier Anarchie und Verwilderung, während die nordischen Völker schon in neuer Staatenbildung und Cultur fortschritten. Allmälig klärten sich nun zwar auch hier die Verhältnisse, das sittliche Bedürfniss der Einigung gewann wieder Kraft, auch die positiven Elemente beider Stämme kamen wieder zum Vorschein. Es entstanden neue Generationen, welche mit römischer Bildung und Feinheit des Sinnes mehr oder weniger den kriegerischen Muth und das Ehrgefühl, die tiefere Empfindung und die lebendigere Phantasie der Germanen verbanden. Aber dies waren Vorzüge der Einzelnen, oder doch nur gewisser Localitäten, wo die gleichmässige Mischung der Völkerstämme sie begünstigt hatte, und die bei der grossen Verschiedenheit dieser Mischung eher Ursache der Spaltung als der nationalen Einigung wurde. Vor allem zeigte sich dies in dem Gegensatze zwischen dem obern, lombardischen Italien und den südlichen Provinzen. Während dort jener Zusatz germanischen Blutes höchst kräftig war und bei der neuen Gestaltung der Dinge augenscheinlich mitwirkte, war er in Unteritalien schwach, so dass die Bevölkerung im Ganzen den Charakter behielt, den sie ohne denselben haben musste, sich willenlos fremden Eroberern unterwarf, und nur durch den Einfluss, den diese, Normannen, Deutsche, Franzosen allmälig ausübten und durch den Verkehr mit dem nördlichen Italien sich demselben näherte. Zwischen beiden stand dann Rom, das grade, indem es den germanischen Einfluss abwehrte, von demselben wenigstens Widerstandskraft annahm.

Diese Unterschiede, obgleich sehr tief einwirkend, waren nun freilich nicht stark genug, die Entstehung einer italienischen Nation zu verhindern, aber doch war die Bedeutung dieser Nationalität eine andre wie bei den germanischen Völkern. Bei diesen war ihre Einung eine historische That, man kann sagen ein Werk menschlicher Freiheit; Individuen, Genossenschaften, Localitäten schlossen sich zuerst freiwillig aneinander an und verwuchsen durch stets genährte Anhänglichkeit mehr und mehr. Stammesverwandtschaft hatte dabei, namentlich bei den Anfängen der Nationalbildung, einen nicht unerheblichen, die äussere geographische Natur des Landes dagegen keinen oder doch nur einen sehr untergeordneten Einfluss. In Italien war es umgekehrt; die Menschen fühlten keinen Trieb sich zusammenzuschliessen, aber die meerumgrenzte Lage des Landes, seine klimatische Verschiedenheit von den Ländern jenseits der Alpen, seine am Boden haftende Vorgeschichte gaben ihnen unvermerkt ähnliche Züge und Stimmungen, verwandte Empfindungen und Bedürfnisse, eine wenigstens annähernd gleiche und wenn auch langsam reifende Sprache, mit einem Worte ein nationales Gepräge, und endlich, sobald der Sinn für die Schönheit und alle die unschätzbaren Vorzüge erwachte, welche die Natur diesem Lande geschenkt, auch ein nationales Gefühl. Allein diese Nationalität war nicht eine selbstgewollte, erstrebte Einheit, sondern nur eine gegebene, gegen welche sich der Einzelne passiv verhielt und die ihm bei seinem vorherrschenden individuellen Selbstgefühle ziemlich fern lag, während die Interessen seiner engern Heimath und ihr Gegensatz gegen benachbarte Localitäten ihn unmittelbar berührten und bestimmten. Schon die Natur bringt in Italien oft in grosser Nähe Verschiedenheiten hervor, die auch die Sitten und Neigungen anders bestimmen, und noch mehr hatten politische und gewerbliche Rücksichten Wetteifer und Feindschaft erzeugt, so dass im innern Verkehre die Sonderinteressen und das Abstossende mächtig hervortraten und jede umfassende Einigung erschwerten.

Die deutschen Fürsten hatten seit den Tagen Karls des Grossen beharrlich versucht, die einzige ihnen bekannte staatsrechtliche Ordnung, das Lehnrecht, hier einzuführen. Allein das auf persönlicher Treue und dem Lehnseide beruhende System

blieb den Italienern unverständlich, sie kannten nur die auf der Bodeneinheit beruhende Einheit der Interessen und neigten sich daher zu kleinern Staatsverbänden, sei es, was ihrem Individualismus am Nächsten lag, in republikanischer Form, sei es in der der Imperatorenherrschaft, wo irgend ein Einzelner sich des Staates bemächtigt und so den Bewohnern wenigstens eine privatrechtliche Selbstständigkeit gewährt. Auch die Geschichte hatte sie auf diesen Weg gewiesen; denn der Schein republikanischer Selbstverwaltung, der den Städten auch in der Kaiserzeit geblieben war, wurde bei dem Verfall des Reichs und der wachsenden Anarchie mehr und mehr zur Wirklichkeit, und erhielt sich im Kampfe gegen die durch die lehnrechtlichen Beleihungen der deutschen Fürsten begründeten Ansprüche.

Für die Ausbildung dieses heimischen Systems entschied dann endlich die Zeit nach dem Tode Kaiser Heinrich's III., wo die tragischen Schicksale des fränkischen Hauses eine bleibende und energische Einwirkung der deutschen Kaiser nicht gestatteten. Die Bischöfe waren unfähig, mit eigener Kraft die ihnen verliehenen lehnsherrlichen Rechte zu behaupten, die Familien der grossen Feudalherren ausgestorben oder verkommen, ihre Besitzungen und Rechte von einzelnen Vasallen oder Nachbarn usurpirt, die dann, nicht mächtig genug, sich gegen die Städte zu schützen, sich denselben anschlossen oder unterwarfen und in den meisten Fällen in ihnen Wohnsitz und Bürgerrecht nahmen. Dieser factische Zustand erschien dann aber sehr bald als der rechtlich begründete. In einzelnen Fällen waren wirklich die Kaiser auf ihren flüchtigen Durchzügen schwach genug gewesen, den Städten Privilegien zu verleihen oder zu verkaufen, welche ein Anerkenntniss völliger Selbstherrlichkeit derselben zu enthalten schienen, aber auch da, wo solcher Titel fehlte, nahm die öffentliche Meinung doch diese Freiheit als natürliches oder althergebrachtes Recht in Anspruch. Die Sagen der Urzeit des Alterthums waren schon in den unerfreulichen Tagen des sinkenden Imperatorenreiches die ausschliessliche historische Nahrung geworden, hatten sich in den Schulen des Mittelalters erhalten und wurden jetzt bei dem neuen Aufblühen der Städte und dem durch germanische Denkweise neubelebten Freiheitsgefühle wieder hervorgesucht und bei leben-

diger Phantasie und völligem Mangel an Kritik unbedingt auf die Gegenwart angewendet. Führten die Städte doch noch die alten Namen, an welche sich manche Sage knüpfte, gab es doch überall noch Behörden mit republikanischen Titeln, namentlich Consuln, wenn auch ihre höchst beschränkten Functionen nichts mit der alten, längst untergegangenen Verfassung römischer Municipien gemein hatten. Dies genügte, um die Phantasie über die Jahrhunderte fortzuführen und die Vorstellung zu erzeugen, dass städtische Freiheit die Basis aller rechtlichen Verhältnisse sei. Allerdings kam diese Theorie dann alsbald mit der Kirche in Conflict, deren Besitzstand und Unabhängigkeit dadurch gefährdet wurde, und Arnold von Brescia, der sie mit scholastischen und religiösen Gründen weiter ausführte und predigend umherzog, musste den päpstlichen Bann und endlich den Tod auf dem Scheiterhaufen erleiden. Aber das hinderte nicht, dass diese politische, den Neigungen der Nation zusagende Lehre von Rom bis zu den Alpen Wiederhall und ungetheilte Aufnahme fand.

Mitten in die Entwickelung dieser neuen Verhältnisse kam der grosse Hohenstaufe Friedrich I. nach Italien, ein Kaiser, der nicht Willens war, sich seine Rechte entreissen zu lassen. In gewissem Sinne erkannte er doch die vollendete Thatsache an, auf eine Herstellung der zerstörten Lehnsordnung drang er nicht; er sprach mit den Italienern ihre Sprache, griff wie sie auf das Alterthum zurück, und setzte ihren republikanischen Träumen den festen Buchstaben des römischen Rechts entgegen. Allein dies war zu spät; die Beschlüsse, die er auf den roncalischen Feldern von berühmten einheimischen Rechtsgelehrten und städtischen Deputirten festsetzen liess, brachten in ihrer Ausführung sofort Empörung und heftigen Krieg hervor. Friedrich erfocht zwar einzelne Siege, rächte sich sogar durch die Demüthigung der mächtigen Mailänder; aber immer wieder erhoben die Städte ihr Haupt, die Hülfsmittel, welche ihnen der Reichthum und die höhere Bildung gab, schienen unerschöpflich, und der Papst unterstützte diesen ihm günstigen Widerstand gegen die Uebermacht des Kaisers, bis dieser endlich unterlag und im Frieden von Constanz (1183) ihnen das Recht der innern Selbstregierung und sogar das der Bündnisse zugestand. Dieser Friedensschluss bezog sich

zwar nur auf die lombardischen Städte; aber es war begreiflich, dass man ihn als ein Anerkenntniss des natürlichen Rechts aller Städte betrachtete und dass daher jede, welche die Macht dazu fühlte, dieselben Rechte in Anspruch nahm. Friedrich selbst schien bei näherer Kenntniss der italienischen Verhältnisse sich dieser Ansicht zu fügen, und bald nach seinem Tode traten auch die mächtigen Städte Toscana's, mit Ausschluss von Pisa, zu einem Bündnisse zusammen (1198), und die grösseren Communen im Kirchenstaate und in Umbrien fast wie selbstständige Staaten auf. So war denn die Städteherrschaft von den Alpen bis an die Grenze des neapolitanischen Reiches die Regel, und selbst wo einzelne mächtige Barone ihre Selbstständigkeit bewahrten, suchten sie Bündnisse mit den Städten und bewegten sich ganz in dem Kreise ihrer Politik.

Das gab denn allerdings besser geordnete und durchsichtigere Zustände als bisher, aber noch keineswegs friedliche. Alles war gährend, voll unbestimmter Ansprüche. Die grössern Städte, eben erst durch glückliche Usurpation zur Macht gelangt, suchten auf diesem Wege fortzuschreiten, die kleineren sich ebenfalls zu heben, den ihnen gleichgestellten den Rang abzulaufen und sich durch Bündnisse gegen die mächtigeren zu schützen. Dazu kam, dass die Vertragsbestimmungen und Friedensschlüsse oft zweifelhaft lauteten, und dass die Bevölkerung, weil die Vermehrung politischer Gewalt auch dem Gewerbe zu Statten kam, leicht den kühnen Auslegungen und den schmeichelnden Verheissungen der Parteiführer nachgab. Daher denn ein fortwährendes diplomatisches Intriguenspiel, eine Menge von Nebenbuhlereien, welche die Leidenschaften aufregten und bei dem Mangel eines anerkannten Oberhauptes und bei der allgemeinen Streitlust zu Waffenkämpfen führten.

Es waren einigermassen ähnliche Zustände wie im republikanischen Griechenland, aber sehr viel verwickeltere und wildere. Jene antiken Republiken waren durch keine Rücksicht auf eine Vergangenheit gehemmt, nur auf ihr unmittelbares Interesse angewiesen, ganz selbstständig oder doch nur durch neue Verträge gebunden. Diese Städte dagegen hatten eine Fülle von überlieferten Rechtsansprüchen, hatten ihr, wenn auch loses Verhält-

niss zu der grossen abendländischen Staatseinheit zu berücksichtigen und wurden durch phantastisch entstellte Reminiscenzen irre geleitet. Dort waren die Bürger, wenn auch durch Einwanderungen oder Eroberungen gemischt, doch völlig mit der Vaterstadt verwachsen, hatten ausser ihren Grenzen keine Rechte, keine Gewähr der Freiheit, nicht einmal Altäre ihrer Götter. Hier hatten sie als Christen sogar Pflichten, durch ihre Standesinteressen Beziehungen zu Standesgenossen, die über die Grenzen der Stadt hinauswiesen. Die Stadtgemeinde war daher keineswegs in dem Grade in sich einig, und wenn dort aus den getheilten Interessen verschiedener Klassen der Bürger vorübergehende Verfassungskämpfe entstanden, waren hier die Ursachen der Spannung und Gährung bleibend.

Besonders hatten die Städte in dem Landadel, den sie in ihre Mauern aufgenommen, ein Element beständiger Unruhen. Er liess sich zwar das Bürgerrecht und die Uebertragung bürgerlicher Aemter oder des Befehls im Kriege gern gefallen, aber er war nicht geneigt, sich den Bürgern ganz gleichzustellen, behielt mit seinen ländlichen Besitzungen auch den Stolz der Feudalherren, und brachte die kriegerischen Sitten von seiner einsamen Burg in die Stadt mit, wo die grössere Nähe die Veranlassungen des Streites mehrte. Dazu kam denn, dass auch die patricischen Familien, welche in den Zeiten der Anarchie ein Recht auf die Besetzung der öffentlichen Aemter erhalten zu haben glaubten, sich diesem eingewanderten Adel gleichstellten und seine herausfordernden Sitten annahmen. Ritterliche Fehdelust hatte daher mitten in den Städten ihren Sitz und nöthigte diese vornehmen Familien, auf ihre Sicherheit gegen plötzliche Angriffe zu denken. Schon die Häuser dieses Adels gestalteten sich daher zu festen Burgen, die in den untern Stockwerken nur schmale Eingänge und enge, auf Vertheidigung berechnete Oeffnungen, in den obern nur sparsame und mässig grosse Fenster hatten, und an denen ein fester Thurm, als Warte und zur Vertheidigung, hoch und schlank emporstieg. Solche Thürme zu besitzen wurde dann bald eine Sache des Stolzes; die Familien überboten sich in der Höhe und Zahl derselben, und die Bürger selbst rechneten sich wohl das kriegerische Ansehen, das die Menge dieser schlanken

Thürme der Stadt verlieh, zur Ehre an und hörten es gern, wenn man diese die „thurmreiche“ (turrita) nannte, während die Behörden denn doch die Gefahr einsahen, welche schon der Einsturz dieser übermüthigen Bauten drohete und daher das Maass derselben beschränkten oder ihre Vermehrung untersagten *). Um noch grössere Sicherheit zu erlangen, pflegten sich dann wohl verwandte oder verbündete Familien mit ihren Clienten so nahe an einander anzubauen, dass sie eine grössere Gebäudemasse innehatten, welche sie durch Absperren der Strassen besser vertheidigen und sich darin wie in einer Festung sammeln und zu Ausfällen vorbereiten konnten. Die Gelegenheit zu solchen Fehden blieb denn nicht lange aus, bald waren es persönliche Beleidigungen oder verjährter Familienhass, bald städtische Angelegenheiten, bald aber auch blosser Uebermuth, die zu den Waffen riefen. In einigen Städten der Lombardei war es sogar Sitte, dass die Parteien sich auf dem Markte stets bewaffnet einfanden, wo dann natürlich die kleinste Reizung zu ernstem Kampfe führte, und in Florenz schlug man sich von 1177 an zwei Jahre lang ohne erhebliche Ursache, zuletzt bloss aus Gewohnheit und ohne Hass, so dass die Gegner oft andern Tages zusammen zechten und sich ihrer Waffenthaten rühmten.

Zu einer so gründlichen Absonderung des Adels, wie in den nordischen Ländern, kam es indessen hier nie; der Gedanke, sich als eine durch edlere Sitten und reinere Interessen ausgezeichnete Menschenklasse anzusehen, fiel den italienischen Grossen nicht ein. Das Ritterthum blieb in Italien immer ein Fremdling. Zwar bestand auch hier im Kriege ein wesentlicher Unterschied zwischen den gemeinen Bürgern, die in schlecht geordneten Schaaren dem Caroccio, dem grossen Fahnenwagen der Stadt, zu Fusse folgten und der ritterlich gerüsteten Reiterschaar, zu der sich natürlich nur die Reichen melden konnten. Aber dies war nur ein Vorzug des Reichthums, nicht ein festbegrenztes Vorrecht eines edleren Standes. Allerdings gab es dann unter diesen Reichen nicht wenige, welche nach dem Beispiele der nordischen Länder nach

*) So in Verona schon 1228, in anderen Städten später, Muratori Diss. 26. In Pistoja wurde nur der Podestà verpflichtet, die Ueberschreitung des damals höchsten Thurmes nicht zu gestatten. Muratori Annali I. 1. 182.

ritterlichem Titel strebten, und Fürsten und Städte benutzten dieses Mittel, den Ehrgeiz durch Verleihung der ritterlichen Würde anzuspornen. Aber sie war eben nichts als ein Schmuck der Vornehmen oder der durch ihre Thaten zu gleichem Ansehen gelangten Kriegsleute. Das Resultat war daher ein ganz anderes als im Norden; während dort das Ritterthum einen Stand mit gleichen Rechten und Pflichten darstellte, der in gewissem Grade die Unterschiede des Ranges und Vermögens ausglich, unterschied man hier mehrere Arten oder Klassen von Rittern, die aber keine hierarchische Unterordnung begründeten, sondern sich nur auf die Art, besonders auf die Kostbarkeit der Verleihung bezogen und nur auf eine Befriedigung der Eitelkeit hinausliefen. Von den Pflichten des ritterlichen Gelöbnisses, von den Beschränkungen und Opfern, welche dasselbe den Rittern auferlegte, von der Erziehung der Knaben zu diesem Stande, von einer eignen ritterlichen Moral und den Rücksichten des Edelmuthes gegen gefangene ritterliche Gegner, auf welche man in Frankreich und England so viel Werth legte, ist daher hier niemals die Rede. Die phantastische Seite des Ritterthums, das Herumziehen irrender Ritter, die Gelübde und Kämpfe zu Ehren der Damen, wurde hier erst nach dem Ende des Mittelalters, und zwar nur als höfisches Spiel oder poetische Maschinerie bekannt. Der Stolz des Adels war daher hier nicht mit einer sittlichen Geringschätzung der andern Stände verknüpft, sondern gründete sich auf materielle Vorzüge, auf das Ansehen, welches Familienverbindungen und Leistungen der Vorfahren gaben, auf die festen Burgen und sonstigen Hülfsmittel, und zuletzt denn doch hauptsächlich auf den Reichthum, zu dessen Bewahrung und Erhaltung neben dem wachsenden Vermögen der grossen kaufmännischen Häuser auch der Adel nicht umhin konnte, sich auf Handel und Geldgeschäfte einzulassen, so dass Dante in der Abtheilung der Wucherer in seiner Hölle nur Mitglieder altadeliger Familien nennt. Statt der scharfen erblichen Trennung der Stände in den nordischen Ländern traten daher hier nur bedingte Vorzüge ein. Der alte feudale Adel, die städtischen Patriciergeschlechter und endlich die neu emporgekommenen Familien bildeten eine Abstufung, die unmittelbar in die weiteren persönlichen Unterschiede des Reichthums und Ansehens der andern Klassen hinabführte. Auch

die höhere Begabung der Nation, welche die Unterschiede der Erziehung geringer erscheinen liess, und die grössere Oeffentlichkeit des Lebens, trugen dazu bei, die Stände einander zu nähern, und die Bürger, die mit dem Adel in den Schlachten fochten und in den Rathsversammlungen tagten, begannen bald, sich auch geistig ihm gleichzustellen und Begriffe von persönlicher Ehre und Würde anzunehmen, die den Seinigen nicht viel nachstanden.

Der Nimbus, welcher den Adel in den nordischen Ländern umgab, fiel daher hier grossentheils fort; während dort die Bürger, selbst der reichsten und mächtigsten Städte, dem ritterlichen Landadel gegenüber immer den Vortheil seiner freieren Stellung und ihre Abhängigkeit von materiellen Interessen empfanden und sich daher in einer unbehaglichen Unterordnung fühlten, waren hier beide Stände durch das republikanische Gefühl der Theilnahme an einem mächtigen, gebildeten oder mit irgend welchen wahren oder vermeintlichen Vorzügen ausgestatteten Gemeinwesen vereinigt. Es bildete sich dadurch bei den Italienern eine Sinnesweise, die man wohl eine aristokratische nennen kann; ihr Wohlgefallen an dem Ausgezeichneten und Hervorragenden ist so gross, dass sie, wenn sie nicht selbst eine solche Stellung haben, schon mit dem bescheidenen Antheil zufrieden sind, den ihre Mitbürgerschaft ihnen giebt, und daher wie andere Vorzüge ihrer Commune, so auch den Reichthum, die Ehren und Würden und die glänzende Lebensweise ihrer vornehmen Mitbürger mit einem gewissen Stolze betrachten. Dies gewissermassen ästhetische Wohlgefallen war dann aber freilich nicht stark genug, um den Regungen des Eigennutzes und des Neides dauernden Widerstand zu leisten und einen Kampf der Stände bleibend zu verhüten.

Ueberall waren anfangs die Verfassungen mehr aristokratisch. Je mehr aber die Gewerbe blüheten und aus ihnen reiche Familien hervorgingen, welche mit dem Adel wetteiferten, je mehr dann auch die Zünfte sich der Macht bewusst wurden, welche ihnen die grosse Zahl und das Gesammtvermögen ihrer Mitglieder gab, um so mehr stieg bei diesen Klassen der Wunsch nach Theilnahme an der Gewalt. Die Verfassung wurde daher in den meisten Städten im demokratischen Sinne reformirt*). An Füh-

*) Man nannte dies mit einem feststehenden Worte: fare popolo.

rern aus dem Adel selbst oder aus dem höhern Bürgerstande fehlte es dabei nie, und da die ganze Bürgerschaft mehr oder weniger militärisch organisirt war, war es leicht, sie mit Hülfe ihrer Capitäne, Viertelsmeister oder Zunfthäupter zu den Waffen zu rufen und so plötzliche Aenderungen durchzusetzen. Diese Strassenkämpfe waren zwar selten so anhaltend wie die Fehden des Adels, aber doch oft blutig, und endeten gewöhnlich mit harten, oft grausamen Verfolgungen gegen die unterliegende Partei, die dann wieder nach kurzer Zeit eben so leidenschaftliche Reactionen hervorriefen. Man verfuhr dabei höchst rücksichtslos; Verbannung ganzer Geschlechter, Zerstörung und Plünderung ihrer Häuser, Confiscation ihrer Güter waren gewöhnliche Maassregeln. Nicht selten wurden auch alle adeligen oder doch die mächtigsten Familien von allen bürgerlichen Aemtern ausgeschlossen, und nach einem Siege der demokratischen Partei in Florenz im Jahre 1291 ging eine Reihe von so harten und ungerechten Bestimmungen gegen den gesammten Adel durch, dass hunderte seiner Familien es als eine Gunst nachsuchten, in das Volk aufgenommen zu werden *). Freilich konnten die Einsichtigen die Uebel dieser Unruhen und die daraus auch für die Freiheit entstehende Gefahr sich nicht verhehlen; sie strebten daher danach, eine Verfassung zu finden, welche die billigen Wünsche aller Klassen befriedige und bleibende Ruhe schaffe. Allein die Umstände und Leidenschaften spotteten ihrer Berechnungen; jede dieser Verfassungen bot schwache Seiten, verletzte irgend welche Interessen, und wurde schnell von einer andern verdrängt, die bald dasselbe Schicksal hatte. Es kam frühe dahin, dass, wie Dante seiner Vaterstadt spottend nachsagt, das Gewebe solcher Satzungen so fein war, dass es im October gesponnen nicht bis zum November dauerte **).

Dazu kam dann, dass in diese innern Zwiste und äussern Fehden der Städte stets die grossen öffentlichen Verhältnisse hineinspielten, indem von den streitenden Parteien jedes Mal die

*) Muratori Diss. 52; Villani lib. XII. C. 22.

**) Purgat. VI. 142. Die höchste Steigerung dieser Verfassungsmacherei erlebte Dante nicht einmal. In dem einen Jahre 1343 wechselten in Florenz wirklich vier verschiedene Verfassungen. Gio. Villani XII. 19.

eine guelfisch, die andere ghibellinisch war. Dem anerkannten Sprachgebrauche nach bezeichneten diese Namen allerdings die Anhänger einerseits der Kirche, andrerseits des kaiserlichen Regiments*), aber man darf nicht glauben, dass es sich dabei stets oder auch nur gewöhnlich um die theoretische Frage über die Herrschaft der einen oder der andern Gewalt in Italien, oder gar um begeisterte Frömmigkeit oder Loyalität gehandelt habe. Es kam wohl vor, dass Einzelne aus wirklicher Ueberzeugung das Uebergewicht der Kirche oder, wie Dante, das des kaiserlichen Ansehens vertheidigten; allein in der Regel war man sich dieses äussersten Zieles kaum bewusst und dachte ausschliesslich an eignes, unmittelbares Interesse. Wichtiger war es schon, dass man von der kaiserlichen Gewalt eine Verstärkung des aristokratischen Elements in den Städten hoffte oder fürchtete, dass daher die guelfische Partei als die demokratischer Freiheit, die andere als die gesetzlicher Ordnung galt. Aber auch dies war keineswegs entscheidend; auch die Ghibellinen waren Republikaner, und auch unter den aristokratischen Familien jeder Stadt gab es eine guelfische Partei. Das Entscheidende war, dass in diesem gährenden, kriegerischen Zustande der Dinge jeder Einzelne Bundesgenossen brauchte und dass er diese nur da suchen konnte, wo seine Gegner nicht standen. Hatte Pisa sich des kaiserlichen Schutzes erfreut und sich daher ghibellinisch gehalten, so lag schon darin für Florenz, das diese einst mächtige Nachbarstadt zu überflügeln hoffte, die Weisung zur guelfischen Partei, von der sich dann wieder Siena, das sich von Florenz bedroht sah, abwenden musste. Und ähnlich gestaltete es sich bei den Adelsfamilien im Innern der Städte; bei ihren Reibungen

*) Besonders gilt dies von dem Namen der Guelfen und seiner Beziehung auf die Kirche. In Modena heissen sie in öffentlichen Urkunden gradezu: Pars ecclesiae (Muratori Diss. 46), in S. Gimignano: Romani (Pecori, Storia di S. G. Firenze 1853 I. 68), in ganz Toscana wird die Bezeichnung: Pars guelfica officiell gebraucht. Die Ghibellinen nennen sich selbst nicht mit diesem Namen, bilden keine so fest geschlossene Gesellschaft und heissen oft: altera pars, gleichsam nur die Opposition gegen jene vorwaltende Parteiung. Nur bei Castruccio Castracani finde ich, dass er sich officiell den Titel eines Defensore della parte imperiale beilegte.

schlossen sie sich ganz von selbst durch das Bedürfniss der Unterstützung zu zwei Gruppen zusammen, die dann wieder vermöge jener Parteinamen bei Auswärtigen Hülfe suchten*). Daher kommt es auch, dass die Parteistellung gar nicht oder äusserst wenig von individuellen Gesinnungen abhängt und also nicht mit den Generationen wechselt; sie ist völlig das, was man bei neuern Staaten eine erbliche oder natürliche Politik nennt. Wohl aber trat ein vorübergehender Wechsel ein, wenn sich ein Mal die Interessen änderten. Eine Stadt geht zur andern Partei über, wenn die derselben angehörigen, bisher unterdrückten Familien zur Gewalt kommen, und eine guelfische Familie, welche durch die Unterstützung dieser Partei zur factischen Alleinherrschaft in der Stadt gekommen ist, bedarf der kaiserlichen Bestätigung und wird deshalb ghibellinisch. Bei einer streitigen Kaiserwahl ist jedes Mal der eine der Prätendenten guelfisch, während der Papst ghibellinisch wird, wenn das Oberhaupt der guelfischen Partei ihm gefährlich scheint. Aber alle solche Abweichungen sind nur vorübergehend und man lenkt bald wieder dahin ein, wohin das bleibende Interesse führt. Jene Parteinamen sind also eigentlich nur der Ausdruck des allgemeinen Parteitreibens, sie sind nur ein Mittel, die Einzelinteressen auf eine Regel, auf einen einfachen Dualismus zurückzuführen und so übersichtlicher zu machen. Häufig wurde es in den Städten vorgeschrieben, dass jeder Bürger sich für eine beider Parteien erklären müsse, was schon deshalb nöthig war, da oft Rechte und Verpflichtungen gradezu an die Parteistellung geknüpft waren. In Toscana war die Unterscheidung dadurch erleichtert, dass die im Ganzen hier überwiegende guelfische Partei eine anerkannte Corporation bildete, deren Mitglieder Beiträge zu einer gemeinschaftlichen Kasse zahlten, und sich durch Kleidung und Haartracht, ja selbst durch die Art, wie sie das Brod schnitten, von ihren Gegnern unterschieden. Aber auch sonst war die Parteistellung etwas Offenes und Thatsächliches. Häufig legt die zur Herrschaft gelangte Partei den Anhängern der andern eine besondere Steuer auf, und fast immer

*) In dem kleinen Städtchen S. Gimignano sind nur zwei grosse, durch Reichthum und Einfluss wetteifernde Familien vorhanden, aber auch sie theilen sich in diese Parteinamen.

setzte man bei allgemeinen Steuern die zur Ausschreibung derselben berufene Commission aus Mitgliedern beider Parteien zusammen, damit jeder von seinen Genossen geschätzt werde. In Modena bedrohte man sogar am Ende des zwölften Jahrhunderts, da die Stadt sich guelfisch hielt, denjenigen mit Strafe, welcher gewisse Aemter annehme, ohne zur guelfischen Partei zu gehören *). Natürlich konnte dabei nicht von Gesinnung die Rede sein, die kaum nachweisbar gewesen wäre, sondern nur von einer officiellen Erklärung, welche das Schicksal dessen, der sie abgegeben, an die Interessen der Partei band.

Betrachtet man das beständige Wogen dieser innern und äussern Kämpfe, die kleinlichen, oft dunkeln Ursachen der Streitigkeiten, den steten Wechsel von Bündnissen, Verträgen und Verfassungen, dabei die Leidenschaftlichkeit, Ungerechtigkeit, ja oft barbarische Grausamkeit der Streitenden, so scheint dies auf Zustände zu deuten, die von jener frühern Anarchie sich wenig unterscheiden. Allein bei näherem Hinblick sind sie keineswegs so schlimm. Die Kriege sind weder sehr blutig noch sehr verheerend, die inneren Unruhen vorübergehende Störungen, die meistens nur einzelne Personen oder Klassen treffen, und übrigens sind die Verhältnisse so wohl geordnet, dass sie nach solchen Erschütterungen sich sogleich herstellen, der Verkehr fast ununterbrochen seine sichern Wege geht, und Wohlstand und geistige Bildung fortwährend steigen. Schon während der Kreuzzüge im XII. Jahrhundert gaben deutsche, französische, englische Schriftsteller den Italienern das Lob der Klugheit, Vorsicht, Mässigung vor den andern abendländischen Nationen und hielten sie für den Verkehr mit den Orientalen und für alle vorbereitenden Maassregeln dem Heere unentbehrlich. Und diese Klugheit bewährten sie auch weiterhin im Handel, sie wussten nicht bloss die Vortheile, welche ihre geographische Stellung ihnen bot, vollständig auszubeuten, sondern sie wurden sehr frühe die Banquiers für das ganze Abendland und die einzigen, welche Geldgeschäfte im Grossen trieben.

Auch in Beziehung auf innere Regierung ist es ausser Zweifel, dass sie den übrigen Abendländern weit vorausgingen, nicht

*) Muratori, Diss. 46.

bloss Deutschland, sondern selbst jenem Frankreich, dessen verhältnissmässig ruhige Zustände den Deutschen beneidenswerth erschienen. Selbst kleinere und entlegenere Communen besassen schon im XIII. Jahrhundert Einrichtungen für das Wohl und die Bequemlichkeit der Bürger, welche den grössern Städten des Nordens zum Theil noch lange fehlten; Strassenpflasterung, Abzugskanäle, Wasserleitungen, öffentliche Bäder, eine einsichtige polizeiliche Fürsorge für die Bedürfnisse der Bevölkerung, für die Verhütung von Feuersgefahr und andern Nachtheilen, für die Förderung der Industrie. Auch unterhalten die bedeutenderen Städte schon frühe einen geregelten diplomatischen Verkehr, um den politischen Horizont zu beobachten und sich ihrer Angehörigen auch im Auslande möglichst anzunehmen. Diese sorgfältige Administration erforderte dann freilich auch verhältnissmässig bedeutende Einnahmen, und lehrte die Lenker frühe, darauf zu denken, wie diese ohne drückende Belästigung der Bürger herbeizuschaffen seien. Wir finden daher, neben den Zöllen von eingehenden Gütern und den leicht zu erhebenden, aber drückenden Vermögenssteuern eine grosse Mannigfaltigkeit sehr klug und vorsichtig angeordneter indirecter Abgaben. Monopole, die als eine bequeme Einnahme sich empfahlen und die selbst der kluge Friedrich II. in Neapel zahlreich einführte, wurden von den besser unterrichteten Handelsstädten verschmähet, dagegen kannten sie Staatsanleihen, freiwillige und gezwungene, sehr wohl, und die Commune in Florenz, die überhaupt in Finanzkünsten voranging, benutzte sogar den Handel mit diesen Obligationen zu einer Steuer. Durch alle diese Mittel wurde dann die Einnahme der Städte eine sehr bedeutende, in Florenz war sie im Jahre 1330 grösser als im ganzen Königreiche Neapel*), und man nahm an, dass sie leicht auf das Doppelte gesteigert werden konnte. Bei einer solchen Finanzverwaltung bedurfte man denn aber auch einerseits einer sehr sorgfältigen Controlle und genauer schriftlicher Aufzeichnung und Berechnung der Beschlüsse und Quittungen, andrerseits aber auch statistischer Kenntnisse, um die Möglichkeit und den Erfolg der einzelnen Steuern vorher zu

*) 300,000 Goldgulden (6 Millionen Franken).

prüfen. Wir finden daher sehr frühe bestimmte, auf scharfsinniger Beobachtung beruhende Berechnungen der Bevölkerung und der Einnahmequellen*), und ein so wohl geregeltes Archivwesen, dass wir noch jetzt über die damalige Verwaltung mancher kleinen italienischen Stadt genauere aktenmässige Nachrichten haben, als über sehr viel näher liegende Epochen manches grossen Reiches**).

Neben jener Fehdelust und Unruhe finden wir daher eine nüchterne Klugheit und eine fast moderne Auffassung des Staates, welche jener das Gleichgewicht hält. Diese Gegensätze äussern sich auch in dem Verhältnisse der Städte gegen die Kirche. Von der Begeisterung oder doch Unterwürfigkeit gegen den heiligen Stuhl, die sich in den nordischen Ländern so lange erhielt, ist hier keine Spur. Während die Päpste dort die Throne zu erschüttern und den Willen der mächtigsten Könige zu beugen vermochten, widersteht ihnen hier nicht bloss die aufsätzige Bevölkerung von Rom, sondern selbst die kleinste Commune. Guelfen und Ghibellinen machen darin keinen Unterschied; auch die guelfische Partei steht zum Papste nur in einer politischen Bundesgenossenschaft, die Städte ertragen daher die Excommunication oft jahrelang und wenden gegen die Geistlichen bürgerliche Zwangsmittel an. Wenn diese zu den gemeinen Bedürfnissen nicht beisteuern wollen, lässt die Stadtbehörde mit Gewalt die Kirchenkasse öffnen, wenn sie, um dem zu entgehn, mit den Kirchenschätzen fliehn, verfolgt man sie wegen Diebstahls***). Die Stadt Parma verbot einmal bei einem Streite mit dem Bischofe (1219) den Bürgern, mit den Geistlichen Verträge zu schliessen oder ihnen Lebensmittel zu liefern, ja sie bedrohete den, der sich auf dem Todbette der

*) Vgl. Gio. Villani Lib. XI. c. 90—93 die Schilderung des Reichthums von Florenz, und L. X. c. 166 wie man ein zufällig dargebotenes Mittel benutzt, um die (auffallend grosse) Zahl der Bettler und verschämten Armen zu erfahren. Noch genauere statistische Nachrichten geben der Anonymus de laudibus Papiae und Galvanus Flamma in seinem Manipulus florum (beide in Muratori Scr.) für Pavia und Mailand.

**) Welche mächtige Stadt Deutschlands oder Frankreichs kann sich auch nur annähernd so genauer urkundlicher Nachrichten rühmen, wie das Archiv von S. Gimignano sie für Pecori's schon angeführtes Werk geliefert hat.

***) Leo, Gesch. v. Ital. II. 235. Pecori a. a. O.

Kirche unterwerfen würde, mit einem schimpflichen Begräbnisse*). Man kann nicht sagen, dass die Päpste oder auch nur die Mehrzahl der Geistlichen diese Missachtung verschuldet hatten; im XII. und XIII. Jahrhundert waren jene meist bedeutende, von ihrer Mission erfüllte Männer, standen diese unter strengerer, wenigstens den äussern Anstand wahrender Disciplin. Zum Theil war es die Nähe des heiligen Stuhles und die dadurch unvermeidliche Einmischung desselben in weltliche Händel, welche ihm den Nimbus entzog, den er in den Augen entfernter Völker hatte, hauptsächlich aber jener antike Sinn, welcher die Religion als etwas Persönliches, und das politische oder bürgerliche Recht als etwas davon Unabhängiges, Ursprünglicheres ansah. Man schied früher als im Norden Kirche und Religiosität, und hielt es für bürgerliche oder staatsmännische Pflicht, jener bei rechtlichen Conflicten mit der äussersten Gleichgültigkeit entgegenzutreten, ohne darum weniger fromm und christlich gesinnt zu sein. Es mag sein, dass bei den Gebildeten eben vermöge ihrer überwiegend praktischen Verstandesrichtung und Aufklärung ketzerische philosophische Ansichten oder doch eine innere Lauheit gegen die Kirche hier häufiger vorkam, als im Norden. Dante lässt viele namhafte und angesehene Personen als Ketzer in der Hölle büssen, Villani spricht von zahlreichen „Epicuräern" in Florenz, und Petrarca beschuldigt die Philosophen seiner Zeit, dass sie „gegen Christus und seine Lehre anbellten". Aber er scheint in dieser Stelle in der That nur von einigen Freigeistern in Venedig zu sprechen und jedenfalls darf man diese Aeusserung des XIV. noch nicht auf das XIII. Jahrhundert beziehn. Das Vaterland des h. Franciscus, des Thomas von Aquino und des milden und demüthigen Kardinals Bonaventura konnte unmöglich unkirchlich sein, und das rasche Gedeihen der Bettelorden, die stets wachsenden Reichthümer der Kirche und die Schaaren der Pilger, welche zu den Jubelfeiern nach Rom strömten, um sich Ablass zu gewinnen, und deren Stimmung Giovanni Villani theilte und so schön schilderte, beweisen, dass jene Heroen mönchischer Frömmigkeit keineswegs Ausnahmen waren. Die öffentliche Meinung war

*) Raumer, Gesch. d. Hohenstaufen (1. Ausg.) III. 342

durchaus orthodox*), eine Abweichung vom Kirchenglauben galt ihr für ein schweres Verbrechen und die Obrigkeiten hielten sich stets verpflichtet, die kirchliche Ordnung durch weltliche Gewalt aufrecht zu halten. Friedrich II., trotz seiner verdächtigen Frömmigkeit, bedrohete die Ketzer mit den härtesten Strafen und die Stadt Florenz sorgte durch Polizeivorschriften dafür, dass ihre Bürger die Pflicht der Beichte nicht vernachlässigten**).

Jedenfalls stand Italien in den Aeusserungen leidenschaftlich erregter Frömmigkeit keiner andern gleichzeitigen Nation nach. Als sich um 1260 auch hier die Geisslerfahrten von Perugia ausgehend über den ganzen Norden Italiens verbreiteten, glaubten die städtischen Obrigkeiten zwar wegen der damit verbundenen Missbräuche dagegen einschreiten zu müssen, wie denn auch die Kirche sie verbot. Aber die öffentliche Stimme war eher für die Flagellanten, und die Chronisten äussern sich meistens tadelnd über jene polizeilichen Beschränkungen***). Noch merkwürdiger ist eine andere Erscheinung, die sich im Laufe des XIII. und im Anfange des XIV. Jahrhunderts mehrmals wiederholt, nämlich die gewaltige Wirkung, welche einzelne Mönche, namentlich Dominicaner, indem sie zwischen die streitenden Parteien treten, durch ihre Predigt hervorbringen. Es hat etwas fast Wunderbares, wenn die leidenschaftlich aufgeregten Schaaren plötzlich von den Waffen auf das Feld eilen, um die Friedensworte eines schlichten Mönches zu hören, wenn sie dann zu vielen Tausenden versammelt plötzlich umgestimmt, von feuriger Liebe zu ihren bisherigen Feinden ergriffen werden, sich umarmen, Frieden schwören, die Verbannten zurückrufen, die Schäden vergüten†). Freilich entsprach das Ende solcher Unternehmungen gewöhnlich dem An-

*) Es ist eine Ungenauigkeit des Ausdrucks oder eine kolossale Uebertreibung, wenn Leo Gesch. von Italien II. 289 von der „fast allgemeinen Losgerissenheit von der Kirche“ in Italien zur Zeit Friedrichs II. spricht.

**) Bei einer Epidemie im J. 1357 wurde den Aerzten bei namhafter Geldbusse untersagt, die Kranken mehr als zwei Mal zu besuchen, wenn sie nicht beichteten. Matt. Villani lib. VII. c. 92.

***) Raumer IV. 144. Muratori Diss. 75. Iniquitatis filii, so sagt ein Chronist, tyranni urbium, hanc devotissimam novitatem compescuerunt.

†) Besonders grossartig ist das Auftreten des Dominicaners Giovanni Schio im J. 1232, der fast die ganze östliche Hälfte der Lombardei versöhnte. S. über

fange sehr schlecht; das begeisterte Volk übertrug meistens dem geliebten Prediger selbst das Schiedsrichteramt oder gar die Herrschaft in den streitenden Städten, wobei er denn die schnell erworbene Gunst eben so rasch verlor und vom Schauplatz abtrat, auf dem die unterbrochene Fehde von Neuem begann. Aber bei alledem beweisen diese Hergänge doch eine höchst lebendige und starke, wenn auch nicht durchbildete und stätige Religiosität des Volkes.

Freilich machte die leidenschaftliche Reizbarkeit der Phantasie, welche sich hierin offenbart, nicht bloss für Wunder kirchlichen Styles, sondern auch für abergläubische Meinungen aller Art höchst empfänglich, und selbst die Aufklärung der Gebildeten reichte keineswegs hin, sie davor zu bewahren. Indessen unterschied sich auch der Aberglaube der Italiener sehr wesentlich von dem der gleichzeitigen nordischen Nationen. Während diese hauptsächlich mit dem Teufel, also einem überirdischen Wesen zu thun haben, das als Versucher auch wieder eine Beziehung auf die eigne Schuld des Menschen hat, beschäftigt sich die Phantasie der Italiener mehr mit Vorzeichen, mit bösen Geistern, die gewissen Regionen anhaften und also die Personification ihres schädlichen Einflusses sind, mit geheimen Kräften der Dinge und allenfalls mit Zauberern und Hexen, welche sich diese Kräfte angeeignet haben. Ihr Wahn ist mit einem Worte mehr naturalistisch und besteht grossentheils in abergläubischen Meinungen, welche schon die alten Römer gehegt und selbst auf der Höhe ihrer Bildung nicht abgelegt hatten, und die, gleich als ob sie am Boden hafteten, noch heute in Italien vorkommen. Die ausgebildeteste Form solches Aberglaubens, die Astrologie, war grade in Italien unter den Vornehmen höchst verbreitet, mehr als damals in andern Ländern. Die Kirche betrachtete sie mit Misstrauen und duldete nicht, dass sie auf ihr Gebiet übergriff*), und alle ein-

ihn u. a. Raumer III. 645. Leo, Italien II. 258. Muratori Diss. 51 u. 78, und über einen der spätesten solcher Friedensstifter, den Fra Venturino von Bergamo (1334) Gio. Villani XI. c. 23.

*) Cecco d'Ascoli, der sich unterfing, auch Christus das Horoscop zu stellen und daraus die Nothwendigkeit seines Kreuzestodes zu erweisen, wurde als Ketzer verbrannt.



sichtigen Männer fühlten wenigstens, dass mit der Annahme einer unbedingten geistigen Herrschaft der Gestirne alle moralische Zurechnung fortfalle. Dante beweist daher ausfürlich und Giovanni Villani spricht es als die richtige Ansicht aus, dass sie nur einen Anreiz, eine Anlage gäben, die aber durch die Willensfreiheit zu überwinden sei. Aber die Einwirkung der Gestirne ganz zu läugnen, wagten nur wenige und auch diese ohne Erfolg. Auf den meisten Universtäten gab es Lehrer dieser zweideutigen Wissenschaft und fast alle Krieger und Staatsmänner, selbst mehrere Päpste und zuweilen auch die Städte hatten ihre angestellten Astrologen, welche sie bei wichtigen Unternehmungen officiell zu Rathe zogen. Sogar der kluge Friedrich II. führte stets einen in seinem Gefolge herum, und Ezzelino umgab sich mit einer ganzen Schaar, vielleicht um nicht einen in alle seine Verbrechen einzuweihn.

Es ist ein ganz ähnlicher Aberglanbe wie der, welcher zu allen Zeiten bei Jägern, Schiffern und Kriegsleuten angetroffen wird, und aus der leidenschaftlichen Begierde des Erfolgs neben dem Gefühl der Abhängigkeit von der unvollkommen verstandenen Natur hervorgeht. Wenn ein solcher Aberglaube dann aber sich auf die höhern Stände und auf das Gebiet moralischen Handelns erstreckt und wissenschaftliche Form annimmt, ist dies ein Beweis, dass eine ähnliche Stimmung leidenschaftlichen Begehrens vorherrscht und den beginnenden, aber noch unvollkommenen und daher irreleitenden Gedanken der Gesetzlichkeit der Natur sich dienstbar macht. In Zeiten vorherrschender religiöser Zucht und gläubiger Ergebung wird daher ein solcher Wahn ebensowenig aufkommen wie in Zeiten geläuterter Naturwissenschaft. In den nordischen Ländern gewann daher auch die Astrologie erst im XVI. und XVII. Jahrhundert einen ausgedehnten Einfluss, und es ist charakteristisch, dass sie in Italien schon im XIII. dieselbe Bedeutung hatte.

Es hängt dies damit zusammen, dass die Wissenschaften überhaupt hier schon frühe einen mehr modernen Standpunkt und eine grössere Popularität erlangten. Zwar die höchste der damaligen Wissenschaften, die scholastische Philosophie, gedieh hier niemals. Nicht, dass man sie für entbehrlich gehalten hätte. Denn insoweit stand Italien noch ganz auf dem Boden des Mittel-

alters, dass Niemand glaubte, durch seinen natürlichen Verstand ohne Berücksichtigung der Offenbarung und älterer Tradition zur gründlichen Einsicht zu kommen. Wer daher mit eignen Augen sehn wollte, musste die Wissenschaft, welche allein tiefere Einsicht gab, studiren und unzählige Jünglinge Italiens zogen zu diesem Zwecke nach Paris. Noch weniger fehlte es an Begabung; wie in der vorigen Epoche Anselm und Lanfranc, stammen auch in dieser einige der berühmtesten Doctoren aus Italien, Petrus Lombardus, der Meister der Sentenzen, Thomas von Aquin, dessen Ansehn fast alle andern übertraf, der Mystiker Bonaventura u. A. Aber sie schlugen ihre Lehrstühle jenseits der Alpen auf, und diejenigen ihrer Landsleute, welche gründliche scholastische Kenntnisse in die Heimath mitbrachten, benutzten sie ausschliesslich zu praktischer Anwendung, entweder wie Innocenz III. im Interesse kirchlicher Theologie, oder wie Dante zur Abrundung seiner individuellen Weltansicht. Der Streit der Realisten und Nominalisten fand in Italien kein Echo, die Gründung philosophischer Lehrstühle hatte keinen Erfolg. Die italienische Luft war dieser abstracten Disciplin nicht günstig; wer hier lebte, kehrte bald wieder auf den realen Boden der sinnlich-anschaulichen Welt zurück. Die Scholastik gedieh daher ebensowenig wie das Ritterthum; man hatte nur für die Realität der Dinge, nicht für die Abstraction Interesse und Verständniss.

Um so grössere Gunst erlangten dann die unmittelbar anwendbaren Wissenschaften, die Medicin und besonders die Jurisprudenz. Hier gaben alte Traditionen, angeborner Scharfsinn und besonders jene praktische Sinnesweise den Italienern eine unverkennbare Superiorität. Das römische Recht war gleichsam ihr angebornes Erbtheil, selbst das germanische Lehnrecht, so wenig es in das Blut der Nation übergegangen war, hatte hier systematische Gestalt erhalten. Daher strömten denn die Ausländer hieher als zu den Quellen juristischer Weisheit. Aber noch mehr war für Italien selbst die Jurisprudenz Bedürfniss, um die vielfachen Verwickelungen, welche der Conflict der städtischen Rechte herbeiführte, zu lösen und die Verhältnisse aus ihren Ursprüngen zu erklären. Juristisch und antiquarisch gebildete Männer waren daher von allen Regierenden, an allen Höfen ge-

sucht und die Jünglinge drängten sich eben so sehr aus uneigennütziger Begeisterung als mit ehrgeizigen Absichten um die Lehrstühle berühmter Meister. So kam es, dass Bologna als die erste Schule des Rechts sich längere Zeit einer gewaltigen Frequenz, wohl von zehntausend Studenten, erfreute und dadurch auch den finanziellen Werth solcher gelehrten Anstalten sehr lockend zeigte. Friedrich II. konnte der Universität Neapel, seiner Stiftung (1224) Privilegien geben, welche sie gegen Concurrenz schützten, unter den norditalienischen Republiken aber hatte jede gleiche Rechte und es entstand daher bei vielen der Wunsch nach solchen Anstalten. Modena machte schon 1189 den Anfang, dann folgte 1204 Vicenza, darauf Padua, das rasch eine bedeutende Blüthe erreichte, dann Arezzo, Treviso, Pisa, Pavia und viele andre, mit bald grösserem, bald geringerem Erfolge. Bologna versuchte die Professoren durch Eide zu fesseln, aber solche Eide liessen sich auslegen und umgehn, und es kam zuletzt darauf an, die Lehrer durch Geschenke und Ehrenbezeugungen, die Studenten durch grössere Vortheile und Bequemlichkeiten anzulocken. Es war ein kleiner Krieg, der mit allen Waffen der List und Kühnheit geführt wurde. Wiederholt geschah es, dass berühmte Professoren mit ihren Zuhörern, ja, dass ganze Hochschulen aus einem Orte auswanderten und sich an einem andern niederliessen, und dass neidische oder gewinnsüchtige Städte durch dazu abgesandte Agenten Intriguen stifteten und Anerbietungen machten, um solche Auswanderung zu ihren Gunsten herbeizuführen*). Es ist nicht zu bezweifeln, dass bei diesem Streben nach dem Besitze von Hochschulen die Rücksicht auf pecuniären Gewinn vorherrschte. Indessen sprachen doch auch edlere Motive mit, die Sorge für die Belehrung der Bürger und die Empfänglichkeit für den Werth der Wissenschaft und geistiger Leistungen. Das Städtchen

*) Sehr interessant ist der Vertrag, den die Abgesandten der Stadt Vercelli im J. 1228 zu Padua selbst mit den Rectoren der s. g. Nationen schlossen, um sie zu einer Uebersiedelung zu bewegen. Die Stadt verpflichtet sich unter Anderm zu 500 Studentenwohnungen, zu der nöthigen Zahl von Bücherhändlern und Abschreibern etc. Tiraboschi (Firenze 1806) Vol. IV. Cibrario, Economia politica II. 305. Die Auswanderung hatte wirklich statt, so dass Padua mehrere Jahre ohne Universität blieb.

S. Gimignano, das nicht hoffen durfte, Professoren und Studenten auf seine schwer zugängliche Höhe hinaufzulocken, besoldete einen gelehrten Stadtsecretair, der öffentliche Vorträge über bürgerliches Recht halten musste, unterstützte begabte junge Leute bei auswärtigen Studien, und empfing einen Sohn der Stadt, der sich als Rechtslehrer Ruf erworben hatte, mit einem öffentlichen Feste*). Eitelkeit und Ruhmliebe hatten daran ihren Antheil; wie Mantua schon im XIII. Jahrhundert dem Virgil eine Büste errichtete, forschte und strebte jede Stadt in der Geschichte und in der Gegenwart, um grosse Namen der Kunst und Wissenschaft den Titeln ihres Ruhmes hinzuzufügen. Allein dennoch zeigt dies Bestreben eine Anerkennung geistiger Verdienste, wie sie in den andern Ländern nicht vorkam, und jedenfalls wurde durch die Vermehrung der Schulen eine feinere Bildung verbreitet.

Gleichzeitig regte sich auch der Schönheitssinn und die Communen hielten sich ganz in der Weise moderner Staaten verpflichtet, mit öffentlichen Mitteln für die Verschönerung der Städte zu sorgen. Schon sehr frühe finden wir, dass die Behörden Häuser ankaufen, um die Plätze zu vergrössern oder die Strassen grade zu richten, dass sie bei Kirchenbauten den Klöstern oder den frommen Privatleuten, welche sie unternehmen, bedeutende Zuschüsse aus den städtischen Kassen geben, und dass sie Fontänen, Paläste für den öffentlichen Dienst und endlich grossartige neue Kathedralen auf Kosten der Commune mit Auflegung besondrer Steuern zu diesem Zweke oder mit Ueberweisung von Antheilen an bestehenden Zöllen erbauen. Besonders für Florenz beweisen die Urkunden die fortlaufende Sorgfalt der Behörden und die grossen Mittel, welche auf diesen Gegenstand verwendet wurden**). In Siena bestand sogar eine eigne Commission für die Verschönerung der Stadt. Aber auch kleinere Städte leisteten in dieser Richtung soviel ihre Mittel nur irgend vermochten. Keine Stadt wollte im Schönen wie im Guten den andern nachstehen und wir können in mehreren Fällen, z. B. bei der Anlage von Springbrunnen, Rathhäusern u. s. w. nachweisen,

*) Wie dies alles bei Pecori a. a. O. nachgewiesen ist.

**) Vergl. die umfassende Sammlung von Auszügen solcher Beschlüsse bei Gaye, Carteggio I. pag. 415 ff.

wie das Beispiel auf die Nachbarstädte wirkte, wie jede bestrebt war, die andern in Freigebigkeit und im Glanz der äussern Erscheinung wo möglich zu überbieten. Bei der Betrachtung der Monumente werden sich uns noch mehrere Aeusserungen dieses Schönheitsgefühles und Wetteifers darbieten, und es mag hier genügen, auf die bekannte Urkunde vom Jahre 1300 hinzuweisen, in welchem die Stadt Florenz dem Baumeister des Doms, Arnolfo, die Steuerfreiheit verleiht, weil sie, wie es darin ausdrücklich heisst, durch seine Kunst einen schönern Tempel zu besitzen hoffe, als irgend eine andere Stadt Toscana's.

Zu der bleibenden Pracht der Monumente kam dann der vorübergehende Glanz der Feste. Bei öffentlichen Veranlassungen, also etwa an dem jährlichen Festtage des Schutzpatrons der Stadt, wie in Florenz am Johannistage, beim Einzuge eines fürstlichen Gastes oder auch wohl eines auswärts berühmt gewordenen Mitbürgers und dgl. bewilligte man die Kosten der Beleuchtung gewisser Plätze, Beiträge zu Festaufzügen und besonders Preise für die beliebte Ergötzung der Pferderennen, Wettläufe und Wettkämpfe, bei denen man weniger an gymnastische Uebung des Volkes als an das Spannende des Anblicks dachte. Es verhielt sich damit schon im XIII. u. XIV. Jahrhundert fast genau so, wie noch heute. Häufig wurden aber auch Feste ohne besondere Veranlassung, rein aus Festlust, veranstaltet, wobei dann vornehme Familien oder Adelsgesellschaften vorangingen, die Communen aber doch auch wohl einen Beitrag zur Erhöhung der öffentlichen Freude gewährten. Ein Fest dieser Art in Florenz dauerte ein Mal zwei Monate; die Familie der Rossi hatte durch einen Aufzug von wohl tausend weissgekleideten Personen unter der Anführung des Fürsten der Liebe den Anfang gemacht, Andre wollten nicht nachstehn, und ein reicher Wechsel von Tänzen und andern Unterhaltungen, die erst von jungen Leuten des Adels, dann durch herbeigerufene Gaukler und Schauspieler ausgeführt wurden, gab jedem Tage neuen Reiz. Ein ähnliches Fest hatte Padua schon 1208 gehabt; aus jeder der verschiedenen Strassen oder Stadtviertel zogen anders gekleidete Schaaren auf die für solche Zwecke bestimmte städtische Wiese (pratum vallis), wo dann Spiele und Wettkämpfe folgten. Noch anmuthiger klingt

die Beschreibung eines Festes, zu welchem die Stadt Treviso im Jahre 1214 die Nachbarstädte einlud. Der Hauptact war die Erstürmung eines Castells, das von vornehmen und ausgesucht schönen Damen mit ihren Dienerinnen vertheidigt und von edeln Herren mit Früchten, Backwerk, Blumen und wohlriechenden Wassern angegriffen wurde*).

Allerdings kam es bei solchen Festen zuweilen zu ernsten Händeln, wie denn selbst bei dem ebenbeschriebenen venetianische und paduanische Cavaliere aneinandergeriethen, aber die Absicht war durchaus friedlich und man rechnete es den Vornehmen als einen Beweis guter Sitte an, wenn solche Störungen unterblieben**). Es liegt offenbar der Gedanke zum Grunde, dass friedliche Ergötzung der Bürgerschaft eine Ehrenpflicht ihrer reicheren Mitglieder sei, welche ihnen Zurückhaltung auflege.

Abgesehn von diesen öffentlichen Festen herrschte noch lange eine grosse Einfachheit. Dante lässt sich von seinem Ahnherrn Cacciaguida erzählen, wie in Florenz in den Tagen Kaiser Friedrichs I. die angesehensten Männer im schlichten Lederwamms mit hörnenen Knöpfen, die Frauen in selbstgewebten Stoffen einhergingen. Ricobaldi von Ferrara schildert noch im J. 1234 eine so grosse Einfachheit seiner Landsleute, dass sie Abends bei dem Scheine einer von einem Diener gehaltenen Kienfackel speisten. Villani versichert von den Florentinern, dass sie noch 1259 nur wohlfeile, grobe Speisen genossen, Pelze ohne Ueberzug und Röcke von grobem flandrischen Tuche getragen hätten. Er schreibt als Augenzeuge die Einführung der eiteln französischen Mode erst dem Beispiele des Herzogs von Athen und seiner Begleiter (1342) zu und behauptet, dass die Männer bis dahin nach Art der togabekleideten Römer schön und würdig erschienen wären***). Alle diese Schilderungen haben zwar den Zweck, den gegen Ende

*) Beide Feste von dem Paduaner Rolandinus bei Muratori Script. beschrieben. S. auch über solche Feste überhaupt Muratori Antiqu. Diss. 29.

**) Von jenem obenerwähnten florentinischen Feste rühmt dies Malaspina cap. 219 mit den charakteristischen Worten: Che i nobili e potenti cittadini non attendevano ad altro che a virtù e gentilezza.

***) Dante Parad. XV. 97. Ricobaldi bei Murat. Script. u. Diss. 23. Gio. Villani VI. c. 71, XII. c. 4.

des XIII. Jahrhunderts einreissenden Luxus zu rügen, aber sie werden durch manche Umstände bestätigt, so dass man an ihrer Richtigkeit im Ganzen nicht zweifeln kann. Diese Strenge der häuslichen Sitten beweist, dass jene Festlust nicht auf weichlicher Genusssucht, sondern auf politischer Berechnung und wahrer Freude an der Wohlfahrt der Vaterstadt beruhete.

Ueberhaupt war die Liebe zur Vaterstadt bei den Italienern dieser Zeit sehr mächtig und schön. Sie hatte vollkommen das Feuer der ersten, der einzigen Liebe, da sie der liebeleeren, selbstsüchtigen Zeit der anarchischen Jahrhunderte gefolgt und nicht einmal durch den Hinblick auf ein weiteres Vaterland getheilt war. Die Vaterstadt umfasste für jeden alles, was ihm das Theuerste war; alle seine Erinnerungen, Wünsche, Bestrebungen, Interessen waren mit ihr verwachsen, sie war in ihrer Macht sein Stolz, in ihrer Schönheit seine Geliebte, an die er aus der Ferne mit schmerzlicher Sehnsucht dachte*). Aber freilich war es keine ruhige, geniessende Liebe, wie etwa der weichliche Localpatriotismus der spätern Italiener, sondern eine eifrige, angefochtene, mit Gegnern und mit eignen Zweifeln kämpfende, leidenschaftlich gereizte Liebe. Die bekannte Geschichte des Farinata degli Uberti, der, obgleich Ghibelline und Gegner der in Florenz herrschenden guelfischen Partei, dennoch dem Beschluss seiner Parteigenossen, diesen Hauptsitz ihrer Feinde zu zerstören, mit Heftigkeit widersprach und so seine Vaterstadt rettete**), und Dante's beständiges Schwanken zwischen Liebe und Hass für die undankbare und verderblich wirkende Stadt sind hinlängliche Beweise der Conflicte, in welche dieser republikanische Patriotismus gerieth.

Auf die Schilderung einzelner historischer Hergänge oder Persönlichkeiten darf ich nicht eingehn. Schon die hervorragenden und bekannten Gestalten, Friedrich II., seine Söhne Manfred und Enzio, der h. Franz, einige Päpste und endlich das typische Bild eines Tyrannen, der wilde Ezzelin, beweisen die Mannigfal-

*) Per fonte Branda non darei la vista, lässt Dante einen Seneser in der Hölle sagen, der sich an der Strafe eines Verbrechers erfreut. Selbst der Anblick seiner Vaterstadt (fonte Branda ist bekanntlich ein Brunnen in Siena) wäre ihm nicht so erfreulich, wie der dieses Akts der Gerechtigkeit.

**) Vgl. Dante Inf. X. 91 und Gio. Villani VI. c. 83.



tigkeit, Kraft und Energie der Charaktere. Weiteres würde uns zu sehr in die Particulargeschichten des zersplitterten Landes hineinführen, während der Gesammtgeist desselben sich besser in den öffentlichen Einrichtungen und Zuständen, die ich zu schildern versucht habe, spiegelt. Bei der Feinheit des Sinnes, bei der Empfänglichkeit für Kunst und Wissenschaft, für Frömmigkeit und bürgerliche Tugend, die sich daraus ergeben, können die Unruhen, die Fehdelust, die Grausamkeiten und Ungerechtigkeiten, die auf der Oberfläche der Geschichte schreckend hervortreten, unmöglich einer innern Rohheit und Barbarei zugeschrieben werden. Sie hängen vielmehr mit allen günstigen Erscheinungen der Zeit zusammen, sind Aeusserungen derselben Jugendlichkeit und Kraftfülle, welche auch diese hervorbringt, und Consequenzen der Freiheitsliebe, die durch die Mischung römischen und germanischen Blutes entstanden und durch das republikanische System nur weiter entwickelt war. Durch das Nebeneinanderbestehen so vieler mehr oder minder wohlhabender und mächtiger Freistädte, von denen jede ein selbstständiger Mittelpunkt sein, jede allen Bedürfnissen ihrer Bürger genügen, keine der andern nachstehen wollte, entstand ein Wetteifer, der die höchste Anspannung aller Kräfte zur Folge hatte. Jedem Talente, dem künstlerischen und wissenschaftlichen wie dem des Staatsmannes und Kriegers, war ein weites Feld geöffnet, jedem Ehrgeize ein lockendes Ziel gestellt, alle Kräfte wurden so geübt und gefördert, dass ihnen zuletzt selbst die Fülle der Aufgaben nicht genügte, und dass durch ihre Anhäufung eine Ueberreizung und Gährung entstand, welche die öffentliche Ruhe gefährdete. Jene Parteikämpfe verzehrten diesen Krankheitsstoff, waren gewissermassen Selbsthülfen des socialen Organismus, durch die er sich seines Ueberflusses entledigte. Aber freilich waren sie nur Palliativmittel, die das Uebel allmälig verschlimmerten. Denn während die leidenschaftlichen Ueberschreitungen der Sieger stets den Stoff zu neuen Kämpfen lieferten, wurde durch diese Kämpfe selbst die individuelle Kraft noch mehr zu entschlossener That, kaltblütiger Beobachtung und energischer Anstrengung ausgebildet und ein höheres Kraftgefühl mit grösseren Ansprüchen erzeugt.

Das grösste Uebel war, dass es an einer allgemein gültigen

sittlichen Regel fehlte, welche diese Kraft zähmen und dem Gemeinwesen dienstbar machen konnte. Das Christenthum in seiner damaligen Auffassung gewährte nur Vorschriften für klösterliche Entsagung, nicht für die complicirten Anforderungen des weltlichen Lebens. Die aus der Antike überlieferten Tugendlehren und Vorbilder, die nie ganz vergessen und jetzt durch die steigende Gelehrsamkeit und Bildung in vermehrten Umlauf gekommen waren, nährten zwar den republikanischen Sinn, fanden aber doch auf die völlig veränderten Verhältnisse der christlichen Italiener nur sehr bedingte Anwendung.

Viel lehrreicher und zugleich anziehender war die Geschichte der eignen Zeit, der leidenschaftlichen Kämpfe, bei denen die Geister aneinanderplatzten und manche Maske fiel, der vielen tragischen oder rührenden, verletzenden oder erhebenden Vorfälle und Handlungen. Sie zu beobachten und entweder zu ernster Anwendung oder doch wegen ihres novellistischen Reizes zu erzählen und zu hören, wurde daher eine Lieblingsbeschäftigung der Nation. Allein eine tiefere Ausbildung des moralischen Sinnes wurde auch dadurch nicht gewonnen. Die Würdigung und Darstellung hing zu sehr vom Parteistandpunkte ab und die Motive waren durch ihre Vielheit und Mischung so schwer zu erkennen, dass man sich daran gewöhnte, das Urtheil zurückzuhalten und selbst in dem Dunkeln und Räthselhaften auch der Handlungen einen Reiz zu finden. Aber freilich musste denn doch eben diese Unsicherheit mit dem Wunsche nach einem bessern Zustande der Dinge auch den nach einem klaren, sittlich befriedigenden Ideale hervorrufen.

Zweites Kapitel.

Ideal und Wirklichkeit.

Während die Italiener, wie wir im vorigen Kapitel sahen, in allen praktischen Beziehungen, im politischen und socialen Leben, im Verhältniss zur Kirche, selbst in der Wissenschaft sich als nüchterne Leute von kaufmännischer Klugheit zeigten, bei denen die idealen Begriffe der nordischen Nationen keine Stätte fanden, bildete sich bei ihnen in anderer Beziehung ein noch viel weiter gehender Idealismus aus. Die Richtung desselben erkennen wir am deutlichsten in der Geschichte ihrer Sprache und Poesie, auf die wir daher mit wenigen Worten eingehen müssen.

Es war ein eignes Schicksal und recht bezeichnend für die Art ihrer Nationalität, dass sie am Anfange des XIII. Jahrhunderts, also zu einer Zeit, wo sie schon siegreich die Herrschaft der deutschen Kaiser zurückgewiesen hatten und auf der Höhe ihrer republikanischen Freiheit standen, bei einer Civilisation, welche die ihrer nordischen Zeitgenossen wesentlich übertraf, noch keine allgemeine, für höhere Zwecke ausreichende Sprache und daher keine eigene Poesie besassen. Die Dialekte, die dem gewöhnlichen Verkehre dienten, waren nur in beschränktem Umkreise verständlich und jedenfalls für schriftliche Aufzeichnung nicht vorbereitet, und das Latein, welches noch als allgemeine Sprache galt und daher bei allen öffentlichen Geschäften, in der Wissenschaft, bei Gericht, von den Notarien und selbst von den Predigern auf der Kanzel gebraucht wurde, war doch trotz der vielen Barbarismen, die sich aus den Dialekten eindrängten, den Ungelehrten eine fremde Sprache. Eine Unterhaltung in einem aus beiden Geschlechtern gemischten Kreise lateinisch zu führen,

ein lateinisches Lied an eine Dame zu richten, war schon längst unmöglich.

Es währte lange, ehe man diesen Mangel empfand. Die Verhältnisse der Geschlechter waren in den frühern Jahrhunderten durch den Einfluss antiker Tradition, südlicher Sinnlichkeit und der herrschenden Verwilderung sehr äusserliche und rohe, dann unter dem Einflusse kirchlicher und republikanischer Strenge sehr einfache gewesen, und mit dem Entstehen feinerer geistiger Bedürfnisse bot sich auch sogleich ein, wenigstens für einige Zeit genügendes Auskunftsmittel dar.

Bei der herrschenden Annahme, dass das Latein noch immer in alter Geltung bestehe, erschienen nämlich die beiden romanischen Nachbarsprachen, das Französische und das Provenzalische, den Italienern nicht als fremde Sprachen, sondern eben auch nur als besondere Dialekte, die ihnen kaum weniger verständlich waren, vielleicht nicht einmal so fern standen, wie manche der vielen italienischen Dialekte, und dabei den Vorzug einer höhern Ausbildung hatten. Das Französische war überdies in Folge der Kreuzzüge über das ganze Mittelmeer verbreitet und hier schon damals die vermittelnde Sprache geworden, welche selbst italienische Schriftsteller für ihre prosaischen Werke wählten, um ihnen ein grösseres Publikum zu sichern*). Für den gesellschaftlichen Verkehr aber empfahl sich noch mehr das Provenzalische, das ohnehin den norditalienischen Dialekten überaus verwandt war und mit seinem weichen Klange italienischen Ohren schmeichelte. Hier aber hatte man eine bereits fertige, überaus reiche poetische Literatur, von der man ohne Weiteres Gebrauch machen konnte. In Oberitalien war daher das Provenzalische fast einheimisch. Provenzalische Romane waren die Lectüre der Damen**), provenzalische Troubadours an allen Höfen gefeierte und unentbehrliche Gäste. Begabte Italiener sangen selbst in dieser Sprache,

*) „Parce que langue française cort parmi le monde et est la plus delitable à lire et à oir que nulle autre." So der venetianische Chronist Martino de Canale; Brunetto Latini im Tesoro giebt einen fast gleichlautenden Grund an.

**) Das Buch von Lancelot, welches Francesca von Rimini und ihr Geliebter zusammen lasen (Dante, Inf. V. 128) muss, da es eine italienische Uebersetzersprache noch nicht gab, französisch oder provenzalisch gewesen sein.

mehrere mit solchem Erfolge, dass sie eine hervorragende Stelle in der Geschichte der provenzalischen Literatur einnehmen*). Selbst dem Volke war diese Sprache nicht unverständlich und provenzalische Sänger zogen herum, um ihm auf den Märkten Lieder des karolingischen Sagenkreises vorzutragen. Noch zu Dante's Zeit, wo doch die einheimische Dichtung schon reiche Blüthen getragen hatte, war die provenzalische Poesie in Italien so verbreitet, dass er Verse aus derselben in der Ursprache in sein Gedicht aufnehmen und Troubadours als seinen Lesern wohlbekannte Persönlichkeiten auftreten lassen konnte.

Allmälig aber begann denn doch die Vulgärsprache sich mehr zu fixiren. Bei wachsender Civilisation und lebendigem politischen Verkehre musste man doch versuchen, eine allgemeine, auch den Kriegsmännern und den Damen verständliche Sprache zu erlangen. Es bildete sich daher das sogenannte vulgare illustre, eine aus gemeinsamen Bestandtheilen der meisten Dialekte mit Hülfe des Lateinischen gebildete Redeweise, die zwar noch unsicher und wechselnd war, aber mit der man sich doch an den Höfen und in gebildeteren Kreisen durch ganz Italien verständigen konnte. War man erst so weit, so lag es auch nahe, in der Vulgärsprache, wenigstens für gesellschaftliche Unterhaltung, zu dichten.

Bekanntlich geschah dies zuerst in Sicilien, am Hofe Kaiser Friedrich's II., und es ist merkwürdig, dass italienische Sprache und Dichtung ihre Wiege bei einem halbgriechischen Volke und ihre erste Pflege und Förderung durch einen deutschen König erhielten. Aber der glänzende Hof dieses geistreichen, für alles Schöne empfänglichen Fürsten konnte in dieser Beziehung wohl als der geistige Mittelpunkt Italiens betrachtet werden, und es ist begreiflich, dass hier, wo gelehrte und gebildete Männer aus allen Theilen Italiens mit Provenzalen und Deutschen als Zeugen eines ritterlichen Festlebens, wie es Italien noch kaum gesehen, zusammentrafen, ein edler Wetteifer entstand, der zu neuen Versuchen ermuthigte. Es scheint sogar, dass Friedrich bewussterweise die

*) Diez, Poesie der Troubadours, S. 274. Ausser Sordello, dem berühmtesten dieser aus Italien stammenden Troubadours, ist besonders der Markgraf Albert von Malaspina zu nennen.

Emancipation seines Geburtslandes und seines Reiches von fremder Poesie leitete. Er dichtete selbst und mit ihm der ganze Hof; Verse des Kaisers, seines grossen Kanzlers Petrus a Vinea und seines Sohnes, König Enzio, sind noch erhalten, und von dem ritterlichen König Manfred erzählt der Chronist, dass er Nachts in den Strassen von Barletta, Canzonen singend, mit andern Dichtern zu wandeln pflegte. Die frühesten Dichter dieser Schule sind in ihren einfachen und ziemlich derben, noch überwiegend in den weichen Formen des sicilischen Dialektes geschriebenen Liebesliedern von anziehender Wärme und Naivetät. Bei den spätern dagegen herrscht das Bemühen nach formeller Vollendung und höfischer Eleganz zu sehr vor. Sie bewegen sich, nach dem Vorbilde der Provenzalen, in dem engen Kreise conventioneller Liebesklagen und spitzfindiger Gedankenspiele, die in der noch unsichern Sprache leicht unbeholfen und steif ausfallen. Dafür aber gelang es ihnen, die Richtung der italienischen Poesie in formeller Beziehung bleibend festzustellen. Sie begründeten, im Gegensatz gegen die Antike, den Gebrauch des Reims, erkannten die hohe Bedeutung, welche die Melodie des Gleichklangs für ihre Sprache hat, und erfanden endlich die Form des Sonetts, welche mit ihrer plastischen Abrundung und der scharfen Ausprägung eines einzigen Gedankens dem italienischen Volksgeiste so sehr zusagt. Dies erklärt denn auch den grossen Erfolg ihrer Lieder, die sich rasch über ganz Italien verbreiteten und bald eine andre Dichterschule hervorriefen, welche sowohl in der Ausbildung der Sprache, als im Gedanken sich höhere Ziele stellte. Der Sitz dieser Schule war Mittelitalien, Toscana mit den benachbarten Gegenden, und es hatte auf ihre Richtung ein scheinbar entfernt liegender Umstand Einfluss.

Während im südlichen Italien das Volk vermöge seiner apathischen Gewohnheit und der energischen Gesetzgebung Friedrichs II. ruhig hinlebte und sang, hatte in diesen Gegenden der wilde Parteikampf, der Widerstreit kirchlicher und weltlicher Interessen, der Gegensatz der glänzenden Lebensweise und des stolzen Auftretens der Prälaten gegen die Armuth Christi und seiner Jünger religiöse Zweifel und Sehnsucht erweckt und die Gemüther in eine Spannung versetzt, welche sich in einem leiden-

schaftlichen Ergusse frommer Liebesgluth Luft machte. Der h. Franciscus von Assisi war bekanntlich der Träger und Bahnbrecher dieser Stimmung, und diese mittlere Gegend der Schauplatz seines unmittelbaren Wirkens und der Begeisterung, die von hier aus sich über Italien, ja über Europa verbreitete. Es war das freilich eine sehr ernste Begeisterung, die dem Spiele höfischer Liebespoesie fast direkt entgegenstand. Aber dennoch war sie ihr, gerade als ihr Gegensatz, verwandt. Von Liebe war hier wie dort die Rede, die Gluth dieser Liebe, der Eifer des Begehrens war hier nicht geringer, ja noch gesteigert, nur der Gegenstand geändert; statt flüchtiger, weltlicher Schönheit und vergänglichen, täuschenden Genüssen sollte sie dem Höchsten, Ewigen gewidmet sein. Dante schildert bekanntlich den h. Franciscus als den Ritter einer Dame, die er im Kriege mit seinem Vater erstritt, sich anverlobte und dann von Tage zu Tage mehr sie liebte; es ist, wie er sogleich erklärt, die Armuth, die einst mit Christus das Kreuz erstieg und dann elfhundert Jahr und mehr verlassen und verachtet war. Die Ausführung dieses Gleichnisses ist ohne Zweifel Dante's dichterische Erfindung, indessen hatte der Heilige dazu Veranlassung gegeben. Schon als junger Mann, so erzählen die ersten, von seinen nächsten Schülern aufgesetzten Lebensbeschreibungen, als er ein Mal, von einem Schmause heimkehrend, mit seinen Genossen singend durch die Strassen zog, blieb er plötzlich wie gefesselt stehen, von unendlicher Seligkeit durchdrungen. Und als man ihn lachend fragte, ob er an eine Braut denke, erwiederte er: Ja, er denke eine schönere, edlere, reichere Braut heimzuführen, als sie je gesehen hätten. Auch vor dem Papste trägt er eine Parabel vor von einer Jungfrau, die ein König sich vermählt, unter der kaum etwas andres verstanden werden kann als die Armuth*). Jedenfalls waren seine Liebesäusserungen den Armen und Aussätzigen gegegenüber, die Inbrunst seiner Andacht und seiner Kasteiungen feurig wie die eines weltlichen Liebhabers, seine Unternehmungen, das rücksichtslose Durchbrechen aller Bande, um dem Triebe der Entsagung zu folgen, die Unruhe, die ihn bis nach Aegypten trieb, ganz in ritterlichem Style. Auch seine frommen Aeusse-

*) K. Hase, Franz von Assisi, Leipzig 1856. S. 23, 39.

rungen sind hochpoetisch; seine Phantasie beseelt die ganze Natur, er predigt den Vögeln, er wird von leidenschaftlichem Mitleide für alle Thiere ergriffen, er redet nicht bloss sie, nicht bloss Blumen und Bäume, sondern auch Sonne und Sterne, Wasser, Feuer und Luft als Brüder und Schwestern an. Von den Gedichten, die man ihm lange zugeschrieben hat, stammt zwar nur eines erweislich von ihm selbst her, ein Hymnus, in dem er alle diese Brüder und Schwestern anruft, mit ihm den Herrn zu preisen, aber es steht doch fest, dass er in der Volkssprache nicht bloss predigte, sondern auch dichtete, und man darf mit Sicherheit annehmen, dass die zahlreichen Poesien, welche bald darauf von den Brüdern seines Ordens ausgingen, dem Geiste des Meisters und seinen Anregungen gefolgt sind*).

Unter diesen sind aber neben den weltbekannten mächtigen lateinischen Hymnen Dies irae und Stabat mater viele Lieder in italienischer Sprache, in denen sich die fromme Liebe zu Christus mit unnachahmlicher Innigkeit, aber auch in Wendungen und Bildern und mit einem Feuer der Leidenschaft ausspricht, dass wir oft ganze Strophen lang die Aeusserungen weltlicher Liebesgluth, nicht die demüthiger Andacht zu hören glauben. Schon dadurch unterscheiden sie sich von ähnlichen frommen Ergüssen, namentlich von der evangelischen Liederpoesie, dass die Seele hier niemals als die demüthig harrende Braut, sondern als der mit männlicher Energie werbende Liebhaber aufgefasst wird. Da wird denn auch die Liebe, der Amor, wieder zur Personification; der Dichter klagt ihn an, dass er ihm das Herz durchbohrt, geraubt, entzündet habe, er ringt im ritterlichen Kampfe mit ihm. In einem dieser Lieder schliesst jede Strophe mit dem Ausruf:

*) Frühere Sammlungen, namentlich die der eignen Schriften des h. Franz von dem Franciscaner Wadding und nach ihm die: Poeti del primo secolo, Firenze 1816, S. 19, gaben eine Reihe von Gedichten, namentlich auch die unten speciell erwähnten, als eigne Werke des Heiligen, während es jetzt durch die Untersuchungen des P. Ireneo Affò feststeht, dass sie nicht von ihm, sondern von dem bedeutendsten Dichter des Ordens, dem Giacopone da Todi herrühren. Vgl. darüber Hase, a. a. O. S. 87, die Anmerkung zu Ozanam, Italiens Franciscaner-Dichter von Julius (Münster 1853) S. 77 und endlich Schlosser, I cantici di S. Franc. d'Assisi, Frankfurt 1842.



In Feuer setzte mich die Liebe! wie mit dem Hülferuf eines Brennenden. Kaum war ja ein weltliches Liebeslied so stürmisch.

Schon an sich konnte diese fromme Begeisterung und der hohe Schwung ihrer Poesie auf die weltliche Dichtung nicht ohne Einfluss bleiben. Dieser war aber um so grösser, als die Auffassung, welche dem ritterlichen Minneliede der nördlichen Völker zum Grunde lag, besonders die darin den Frauen gezollte Verehrung, dem italienischen Gefühle, zumal dem dieser norditalischen, republikanischen Gegenden, nicht völlig entsprach. Zwar zog sie vieles in dieser Dichtung an. Das Gefühl für weibliche Schönheit, die Gluth der Leidenschaft, auch die Vorstelluug, dass die Liebe ein Mittel sei, die Gemüther zu erheben, vom Gemeinen, Egoistischen, Rohen zu reinigen, war ihnen zugänglich und zusagend. Aber Andres beruhete auf Anschauungen, welche sie nie gehabt hatten, die ihnen unverständlich blieben. Man hat mit Recht in der ritterlichen Courtoisie einen Nachklang jener Ehrfurcht vor den Frauen gefunden, welche die alten Deutschen in ihren Ursitzen hegten, indem sie etwas Göttliches und Weissagendes in ihnen ahnten; die in der Völkerwanderung verwilderten Germanen, die nach Italien kamen, namentlich der longobardische Stamm, der einzige hier zahlreich vertretene, hatten sie nicht gehabt. Zur Wiederbelebung jener Vorstellung hatte dann zunächst die höhere Bildung beigetragen, welche die ritterlichen Frauen sich in der Einsamkeit ihres Burglebens erwarben und bewahrten, während die Männer im Waffenhandwerk verwilderten, vor Allem aber die Rücksicht des bevorzugten Standes, welcher seine Damen mit schützenden Formen umgeben und sich selbst an eine edlere Sitte gewöhnen wollte. Beides fiel bei den Italienern fort; die Männer, stets in Städten lebend, hatten selbst in den wildesten Zeiten eine gewisse Schulbildung vor den Frauen vorausgehabt, und die Sonderung der Stände war überhaupt geringer und jedenfalls ohne geistige Bedeutung. Auch die Art, wie diese Verehrung sich dort äusserte, war dem italienischen Gefühle fremd. Wenn die ritterliche Dichtung die bestimmte Dame als ein Wesen von überirdischer Vollkommenheit schildert, so ist das zum Theil wirklich eine Anerkennung ihrer durch Sitte und Beispiel geschützten Tugend, mehr aber doch auch eine conventionelle,

höchstens halbwahre Phrase der Courtoisie, vielleicht nur eine Einkleidung für eine ganz gewöhnliche Bewerbung. Diese Mischung von Dichtung und Wahrheit war den Italienern unverständlich. In praktischen Dingen höchst nüchtern, in ihrer Begeisterung kühn und abstract, verlangten sie entweder ein einfaches bürgerliches oder sinnliches Verhältniss oder ein rein ideales. Mit der wirklichen Frau wie mit einem höhern Wesen zu verkehren, war ihnen unmöglich. Aber andrerseits waren sie bei ihrer Empfänglichkeit für weibliche Schönheit, ihrer erregbaren Phantasie und leidenschaftlichen Stimmung sehr wohl fähig, sich dem Liebesgefühle ganz hinzugeben, den Gegenstand, welcher dasselbe verursachte, als etwas Hohes und Wunderbares zu betrachten. Und wenn dann diese Vorstellung eines wunderbar schönen, hohen und reinen Gegenstandes die Seele durchdrang, alle unreinen und unwürdigen Gedanken aus ihr verdrängt, sie mit edelem Streben erfüllte, so war das etwas viel Bedeutsameres als die Wirkung, welche die Liebe dort auf den ritterlichen Jüngling ausübte. Es war nicht eine Veredlung im Sinne eines vornehmen Standes, sondern eine Veredlung im allgemeinen menschlichen Sinne, eine wahrhaft geistige Erhebung, etwas den Wirkungen der Religion oder einer mit dem Herzen erfassten philosophischen Lehre Verwandtes. Da aber dabei die Geliebte nicht selbstthätig war, sondern nur durch ihre Erscheinung wirkte, da überdies die südliche Sitte den geselligen Verkehr der Geschlechter in gewissem Grade beschränkte, namentlich Jungfrauen in Einsamkeit und Abgeschlossenheit hielt, so war es möglich, dass ein so tiefer Eindruck von einer nur einmal gesehenen Jungfrau ausging, welche der Liebende nie gesprochen, nie geistig kennen gelernt hatte. Sie wirkte dann also bloss als ein Bild des Göttlichen, und der Liebende konnte glauben, dass sie, wenn überhaupt ein irdisches Weib, doch ein Werkzeug des Himmels, um ihn emporzuziehen, vielleicht aber gar eine Himmelsbewohnerin sei, die sich nur in die Gestalt einer wirklichen Frau kleidete. Neben dem Glauben an das Wunderbare, der Leidenschaftlichkeit und der lebendigen Phantasie, war dabei die mittelalterliche Gewohnheit, sich Tugenden und Kräfte in weiblicher Gestalt zu denken, mitwirkend, um einer solchen Vorstellung einen hohen Grad von Realität zu

geben und so in der Seele des Liebenden eine Zuneigung zu erwecken, die ganz rein von allem sinnlichen Begehren war, sich mit dem blossen Anschauen der Geliebten, mit dem Bewusstsein ihres Daseins begnügte, und nur darum die Gunst einer Begegnung, eines Blickes, einer Kunde von den kleinen Ereignissen ihres Lebens erstrebte, um das theure Bild in der Seele zu beleben, um die eigne Liebeskraft immer mehr zu üben und zu bestärken. Selbstbeobachtung und die Neigung, alle solche Ereignisse und die dadurch in der Seele hervorgebrachten Bewegungen Andern, und zwar in der einzigen dazu angemessenen Weise, in poetischer Rede, mitzutheilen, waren damit nothwendig verbunden und diese Beschäftigung mit sich selbst fast der wesentlichste Erfolg dieser Liebe. Kam dann noch dazu, dass in jenen zarten Hergängen der Liebesgeschichte Amor, die personificirte Liebe, handelnd gedacht ist, dass er z. B. die Geliebte zu jenem Gange bestimmt, wo ihr Verehrer ihren Anblick, ihren Gruss erlangen soll u. s. f., so war zuletzt die Wirklichkeit der Geliebten ziemlich problematisch und es kam nicht mehr viel darauf an, ob nicht auch sie, wie dieser Liebesgott, ein blosses Gedankenwesen sei.

Der erste, in dessen Gedichten der Begriff dieser idealen Liebe und zwar in sehr klarer und geistreicher Weise hervortritt, ist Guido Guinicelli von Bologna († 1276), den Dante deshalb „seinen Vater“ nennt, und den Vater „aller Bessern, welche Liebeslieder sangen“. Ihren Höhepunkt aber erreichte sie bei Dante selbst. Nur bei ihm ist die Liebesgeschichte, die in der Vita nuova und im Amoroso convivio beginnt und in der göttlichen Comödie vollendet wird, von innerer Wahrheit. Seine Beatrice, die als wirkliche Beatrice Portinari schon dem Knaben einen tiefen Eindruck machte, dem Jüngling eine ehrfurchtsvolle Begeisterung einflösste, ohne ihn zu Annäherungen zu ermuthigen, die dann als achtzehnjährige junge Frau plötzlich der Erde entrissen wurde und nun als Erscheinung oder Phantasiebild sein Leben leitet und ihn zu wahrer Erkenntniss führt, ist der edelste und bestimmteste Typus dieser idealen Frauen, während bei spätern Dichtern, selbst bei Petrarca, im hohen Grade zweifelhaft ist, ob die Angebetete mehr als der willkürlich gewählte Gegenstand allgemeiner Liebesphantasien sei. Jedenfalls ist überall die Geliebte nicht sowohl

Selbstzweck als ein Mittel, dessen sich die Liebe bedient, um das Herz des Liebenden zu veredeln oder ihm die richtige Nahrung zuzuführen. Dieses, das edle Herz (alma oder cor gentile), ist der Hauptgegenstand der Dichtung und die Liebe nur ein ihm verwandtes Wesen. Beide bedürfen einer des andern. Die Liebe sucht das edle Herz, wie der Vogel unter grünem Laube Schutz sucht, wie das Eisen sich dem Magnete nähert. Das edle Herz bedarf aber auch wieder der Liebe, ohne sie ist es unedler Stoff, kaltes Wasser. Und in diesem Sinne ist denn die Geliebte und ihre Schönheit die Mittlerin; das kalte Wasser würde nicht erwärmt werden, sondern sich und das Feuer zerstören, wenn nicht das Gefäss, der Magnet könnte das Eisen nicht anziehen, wenn nicht die Luft dazwischen wäre*). Gewiss ist also nur so viel, dass Liebe und edles Herz zusammengehören, eigentlich ein und dieselbe Sache sind**), genau so wie Sonne und Licht; kein Licht als von der Sonne, keine Sonne ohne Licht. Die Liebe ist es daher selbst, die in der Seele des Liebenden denkt und spricht, der Dichter schreibt nur, was sie ihm einhaucht, und nur die verstehen seine Verse, die durch die Liebe selbst zu edeln Herzen geworden sind***). Man sieht, auch diese Dichter schreiben nicht für die grosse Menge, sondern nur für die Edeln der Nation, aber nicht, wie die ritterlichen Sänger des Nordens, für einen bereits vorhandenen äusserlich begrenzten Stand, sondern für eine geistige, sich erst bildende Aristokratie, für die der edeln Seelen †).

*) Vgl. für die erste Betrachtungsweise die schöne Canzone von Guido Guinicelli: Al cor gentile ripara sempre amore Siccome augello in selva alla verdura etc., für die zweite die von Guido delle Colonne: Ancor che l'aigua per lo foco lasse la sua grande freddura. Nannucci, Manuale della letteratura del primo Secolo. I. 75, 123.

**) Amor e'l gentil cor son una cosa. So Dante in der Vita nuova (Nro. XII.), wohl mit ausdrücklicher Beziehung auf Guido Guinicelli.

***) Dante im Amoroso convito: Amor che nella mente mi ragiona. Im Purg. XXIV. 52: Jo mi son un', che quando amore spira nota. Er richtet eine Canzone der Vita nuova an die: Donne che avete intelletto d'amore.

†) Guido Guinicelli vergleicht in jener Canzone die, welche durch Geschlechtsadel edel zu sein meinen, mit dem schlechten Koth der Strasse, der unedel bleibe, obgleich die Sonne den ganzen Tag darauf scheine und ihn (von fremdem Lichte) glänzen mache.

Den einfachen, naiven Ausdruck wirklicher Liebe darf man bei diesen Dichtern nicht vorzugsweise erwarten, sie streben gar nicht danach, sondern nach etwas Höherem, und ergehen sich daher auch gern in abstracten Gedanken, Allegorien und künstlichen Vergleichen. Dass sie dennoch höchst populär wurden, erklärt sich zum Theil durch die Anziehungskraft, welche die Worte: Liebe und Schönheit ausübten und durch den Ehrgeiz, den schönen Seelen zugezählt zu werden, mehr noch aber dadurch, dass diese Idealität dem innersten Wesen der Nation zusagte. Die kühlere Stimmung nordischer Völker gestattete ihnen, sich mit dem Gedanken einer zwar natürlichen, aber durch edle Gesinnung gereinigten Liebe zu befreunden; die stärkere Leidenschaft und Sinnlichkeit der Italiener forderte einen entschiedenen Gegensatz, eine Idealität, die nichts mit der sinnlichen Liebe gemein hat. Sie will lieber einer solchen Abstraction sich mit gleicher Leidenschaft hingeben, als von Mässigung hören*). Es ist ein ähnlicher Gegensatz, wie der der Ascetik gegen die Sinnlichkeit und daher ein mittelalterliches Verhältniss, aber doch in einer Auffassung, welche, den übrigen Nationen fremd, in Italien eine nationale Berechtigung hatte und sich daher hier auch noch über das Mittelalter hinaus erhielt.

Aber freilich doch nur mit einer beschränkten Geltung. Denn selbst in dieser ihrer Ursprungszeit konnte die zum Grunde liegende Theorie nicht unbedingt genügen. Obgleich mit christlichen Elementen versetzt, stand sie doch dem Christenthum innerlich entgegen. Die Tugenden der alma gentile vertragen sich nicht völlig mit denen, welche das Evangelium fordert, und der Amor dieser Dichtung war doch etwas sehr Verschiedenes von der Liebe, die St. Paulus im Corintherbriefe beschreibt. Eben so wenig aber entsprach ihre künstliche Süssigkeit weder dem Sinne für das Kräftige und Männliche und für nüchterne Wahrheit, den die republikanischen

*) Es ist characteristisch, dass Guido Guinicelli, der erste dieser idealen Dichter, von Dante im Purgatorio unter denen gefunden wird, welche die Sünden sinnlicher Liebe abbüssen, und dass auch alle Historiker diesen Vorwurf bestätigen. Petrarca hatte bekanntlich uneheliche Kinder, und Dante war trotz seiner fortdauernden Liebe für Beatrice verheirathet und Familienvater.



Verhältnisse, noch dem Bedürfnisse nach moralischer Einsicht, welches die herben Conflicte der Zeit hervorriefen.

Dieses Bedürfniss der Zeit war es hauptsächlich, welches Dante veranlasste, in seiner göttlichen Comödie über die Grenzen der bisherigen Lyrik hinauszugehn und wenn auch nicht durch ein direct aufgestelltes Ideal, sondern wirksamer durch Zusammenfassung aller theologischen und philosophischen Wahrheiten und durch Hinweisung auf historische, wohlbekannte Beispiele, hauptsächlich der eigenen nahen Geschichte seines Vaterlandes, seinen Landsleuten ein Spiegelbild zu ihrer sittlichen Belehrung vorzuhalten. Der ungeheure Erfolg, den sein Werk sogleich erlangte, beweist, wie sehr er die Gedanken seiner Nation getroffen, wie sehr wir sein Gedicht als einen authentischen Ausdruck des Volksgeistes betrachten dürfen.

Er vervollständigt zunächst jene Theorie der Liebe und gestaltet sie den Anforderungen des Christenthums entsprechender. Liebe*) ist die wesentliche, unveräusserliche Eigenschaft jedes geistigen Wesens; auch die menschliche Seele ist von dem liebenden Gotte zur Liebe geschaffen, sie hat das dunkle Gefühl von einem Gute, in dem sie Ruhe finden kann**) und strebt danach eben so nothwendig wie die Flamme nach Oben. Aber unerfahren wie ein Kind aus der Hand Gottes hervorgehend, nur ihr Liebesbedürfniss fühlend, lächelt sie allen Dingen entgegen, die sich ihr darbieten, ergötzt sich zuerst an kleinem Gute, bis ihr ein grösseres und wieder grösseres erscheint, dem sie nachjagt***). Um sie vor Irrthum zu bewahren, ist ihr die Vernunft, „die rathende Kraft", und die Offenbarung gegeben, sind Ordnung und Gesetze vorgeschrieben; aber diese sind durch die Schuld derer, denen sie anvertraut, unwirksam, jene werden nicht gehört, und alle Menschen

*) In den Gesängen des Purgat. XVI., XVII., XVIII. in Verbindung mit XXVI. ist diese Theorie ziemlich vollständig enthalten.

**) Purgat. XVII. 127. Ciascun confusamente un bene apprende, Nel qual' si quieti l'animo e desira. Perche di giungner lui ciascun contende.

***) Im Convito braucht Dante einen andern, eben so glücklichen Vergleich. Die Seele sei, sagt er, wie der Wanderer am Abend, der jedes Haus, das er von fern sieht, für das Gasthaus hält, das ihn aufnehmen könne, und wenn er herangekommen seinen Irrthum erkannt hat, nun wieder seine Hoffnung auf das nächste richtet, und so fort bis er es wirklich erreicht.

fehlen. Dies geschieht in verschiedener Weise, theils im Maasse, theils im Gegenstande. Im Maasse, wenn die Seele sich den sinnlichen Dingen, die an sich gut, aber untergeordnet sind, einseitig hingiebt, also durch Geiz oder Verschwendung, durch Schwelgerei oder sinnliche Liebe sündigt, oder auch, wenn sie sich zwar höhern Dingen zuwendet, aber lau, mit schwacher, die menschliche Bequemlichkeit nicht überwindender Liebe *). Im Gegenstande, wenn sie statt des Guten das Böse, gegen Gottes Liebesordnung angehende, also, da Selbsthass unmöglich ist, den Schaden des Nächsten liebt, woraus Hochmuth, Hass, Zorn und die gröberen Thatsünden und Verbrechen hervorgehn. Liebe ist also der Grund jeder Tugend wie jeder strafbaren Handlung. Da aber jede Liebe nach einem Gute strebt, und Gott, das höchste, ja eigentlich das alleinige Gut ist, indem alle andern wahren Güter nur vereinzelte Strahlen seines Lichtes sind, so ist auch jede unvollkommene oder auch falsche Liebe eine entweder irregeleitete und getäuschte, oder doch unklare und schwache Gottesliebe, und mithin etwas Besseres wie der Mangel aller Liebe. Auf diesem Gedankengange beruhet es, dass Dante ausser den Trägen, die er im Purgatorio ihre „zu wenige“ Liebe schlechtweg durch eiliges Laufen büssen lässt, eine andere auf den ersten Blick kaum davon zu unterscheidende Klasse annimmt, der er das härteste Loos anweist, die Feigen und Thatenlosen, „die ohne Lob gelebt und ohne Tadel“. Die Hölle selbst weist sie zurück, nicht bloss das Erbarmen, sondern auch die Strafe ist ihnen versagt. In der Finsterniss des Limbus von nie ruhendem Winde gejagt, von Fliegen und Wespen gestochen, in verwirrtem und verzweifeltem Jammer beneiden sie jedes andre Schicksal, auch das der Verdammten. Sie haben nie gelebt und nicht einmal die Hoffnung, zu leben. Dante denkt sie sich also im Gegensatze gegen jene Trägen, die eine, wenn auch schwache Liebe hatten, als die völlig Liebelosen, die vollendeten, erstarrten Egoisten, die nicht einmal der Begierde nach dem Falschen oder des Muthes der Begierde fähig waren. Ihnen gleichgestellt sind dann die Engel, welche bei der Auflehnung Lucifers neutral, „für sich“ blieben; sie werden nicht,

*) Die Trägen im Purgat. XVIII. 103. ermuntern sich durch den Zuruf: Ratto, ratto, che 'l tempo non si perda per poco amor.



wie man glauben könnte, wegen ihrer Untreue gegen Gott in der Hölle bestraft, sondern sind ebenfalls von dieser verschmäht und daher in den Limbus, in das quälende Nichts verwiesen.

Man sieht also, Muth, Thatkraft, Eifer, Entschiedenheit, mit einem Worte Energie (vigore, auch schlechtweg virtù) gehört nothwendig zur Liebe, beide sind fast nur zwei Seiten derselben Sache. Denn die Wärme der Liebe ist zugleich der Quell der Energie, welche die Liebe befähigt, dass sie nicht ermüde, nicht sich vom Sinnlichen und Unvollkommenen fesseln, nicht irre leiten lasse, sondern immer weiter zu höheren Gütern und endlich bis zu Gottes Throne vordringe. Dieses höchste Ziel ist nun zwar, wie Dante sehr wohl weiss, nur unter der Mitwirkung göttlicher Gnade zu erreichen, aber diese lockt und leitet nur, und es bedarf der Energie, um ihrem Rufe zu folgen.

Die Energie ist daher an und für sich etwas Lobenswerthes, ein Verdienst, das auch durch Sünde und Höllenstrafe nicht getilgt wird. Nicht bloss im Limbus unter den grossen Griechen und Römern, denen bloss der Mangel des ihnen nicht geoffenbarten Glaubens den Himmel verschliesst, sondern auch unter den Verdammten der Hölle findet Dante nicht wenige Männer, die er auch da noch als grosse und verehrungswerthe schildert. So nicht bloss Brunetto Latini, seinem Lehrer, bei dem ihm Dankbarkeit die Zunge binden könnte, sondern auch die Ketzer Friedrich II., „der so grosser Ehre werth", Farinata degli Uberti, der auch hier noch seiner That sich rühmt, den Selbstmörder Petrus a Vinea, und edle Florentiner, „deren Thaten und verehrte Namen er stets mit Inbrunst vorgestellt sich und geehrt" *). In Verbindung mit der Energie steht dann zunächst der Hass des Bösen und die Kraft des Zornes, wie dies besonders jene Scene ergiebt, wo Dante einen Sünder, der sich an ihren Nachen hängt, zornig zurückstösst und Virgil ihn dafür mit einer Umarmung und mit dem Lobe einer „zornigen Seele" belohnt**).

*) Inf. XV. 82, X. 25, XIII. 75, XVI. 31, 59.

**) Inf. VIII. 42 „Alma sdegnosa", empörte aufgebrachte Seele, in der Uebers. von Philalethes: Feuerseele. Der Zurückgestossene hatte eben durch Zorn gesündigt und der ganze Hergang soll also wohl unterscheiden zwischen gerechtem und sündigem Zorn, indessen wird dadurch die Bedeutung der Stelle



Viel wichtiger und in viel engerem Zusammenhange mit der Tugend stehend ist dann aber die Liebe des Ruhms. Wie sehr diese im italienischen Charakter liegt, zeigten uns schon in der vorigen Epoche die vielen und stolzen Inschriften oft höchst unbedeutender Künstler. Dante verkennt die Schattenseite dieser nationalen Eigenschaft nicht, in einer, den Kunstfreunden wohl bekannten Stelle lässt er den Miniaturmaler Oderigi sich ausführlich über die „Eitelkeit des künstlerischen Ruhmes" ergehn. Aber der Tadel trifft weniger die Ruhmliebe, als den Stolz, zu welchem die Künstler sich durch den vermeintlich bereits erlangten Ruhm so leicht verleiten lassen. Vor diesem warnt Dante, indem er ausführt, dass die Anerkennung der Zeitgenossen täuschend sei und der bei ihnen erlangte Ruhm leicht durch die besseren Leistungen späterer Künstler verdunkelt werde. Nur gegen dieses täuschende Meinen ist daher auch das starke Wort gerichtet, „dass es nicht höhern Werth habe, als des Windes Hauch" *).

Gegen den Werth des Ruhmes an sich, des bleibenden, wirklich erlangten, und besonders gegen die Ruhmesliebe will er damit nicht angehn. Diese Letzte behandelt er vielmehr immer als etwas Lobenswerthes. Er selbst bekennt sich wiederholt zu ihr, lässt sich Ruhm weissagen, und auf der Höhe des Paradieses, wo er sich einwirft, dass sein Gedicht Manchen unliebsame Wahrheiten vorhalten werde, giebt er als Grund für die Abfassung desselben, nicht etwa Pflicht, nicht Wahrheitsliebe, sondern die Furcht an, den Nachkommen unbekannt zu bleiben **). In einer andern Stelle scheint er den Ruhm nicht bloss als das grösseste und würdigste der irdischen Güter, sondern sogar als ein stär-

für unsern Zweck nicht vermindert. — Im Inf. XXIX. 31 klagt ein Verwandter Dante's darüber, dass er noch nicht gerächt sei, und Dante erkennt das als einen Vorwurf, der ihn trifft. Er scheint daher selbst die Blutrache, also die schlimmste Art der Parteiung, in gewissem Grade anzuerkennen.

*) Purgat. XI. 79. Auch in der Beziehung ist die Stelle merkwürdig, weil sie deutlich das Bewusstsein des Dichters zeigt, dass seine Zeit eine mächtig fortschreitende sei, wo leicht auch die vorzügliche Leistung von Späteren übertroffen werde: „O eitler Ruhm des menschlichen Vermögens, wie kurz das Grün an deinem Wipfel dauert, wenn eine rohe Zeit (etadi grosse) darauf nicht folget." (Philalethes).

**) Parad. XVII. 118. Inf. XV. 70. Parad. XXV. 1.

keres Motiv zur Tugend zu betrachten, als selbst die Seligkeit. Dem Dichter Folco von Marseille, den er im Paradiese trifft, wird nämlich eine mehr als fünfhundertjährige Dauer seines Namens bei der Nachwelt verheissen, und der Gedanke eines so lange anhaltenden Ruhmes, eines so langen „andern Lebens“ nach dem ersten*) ergreift ihn so sehr, dass er ihn als den stärksten Grund prüft, nach Auszeichnung zu streben. Er scheint dabei ganz zu vergessen, dass die ewige Seligkeit, die derselbe Folco neben jenem Ruhme genoss, denn doch noch grösseren Werth habe. Freilich wird das Auffallende dieser Aeusserung dadurch vermindert, dass die Ruhmliebe ihm als Mittel zur Tugend auch ein Mittel zur Seligkeit ist. Diejenigen, denen sie der Antrieb zu grossen und guten, welthistorischen Thaten gewesen war, sind auf dem Planeten Merkur versammelt, und wenn sie sich mit dem Aufenthalte auf diesem niedrigeren Planeten begnügen müssen, während andre Seelen, deren Gottesliebe als reinere Flamme aufwärts drang, höhere Stelle einnehmen, so ist dies keine Entbehrung, denn in Gottes Reiche ist die Seligkeit Allen gleich, jeder erfreut sich an der dort herrschenden Ordnung in gleichem Maasse. Grade die Ruhmesliebe ist demnach als die Quelle der tugendhaften Thaten dieser Seelen auch die ihrer Seligkeit, was denn ausdrücklich ausgesprochen wird **). Liebe des Ruhmes ist also ziemlich gleichbedeutend mit Liebe zur Tugend; sie darf keiner edeln Seele fehlen. Sie ist der Sporn zur Ueberwindung aller Hindernisse. Als Dante einmal beim Erklimmen eines steilen Felspfades in der Hölle athemlos und matt sich ausruhen will, belehrt ihn Virgil, dass auf Kissen und unter weicher Decke man nicht zum Ruhme käme und giebt ihm eine mit starken Farben aufgetragene Schilderung der Ruhmlosigkeit. Denn „wer sein Leben ruhmlos hinbringt, ist wie ein Rauch in der Luft, wie Schaum

*) Parad. IX. 37. Vedi se far si del l'uom eccellente, si ch' altra vita la prima relinqua.

**) Parad. VI. 112.:

Von solchen guten Geistern ist geschmücket
Der kleine Stern hier, welche thätig waren,
Damit sie Ehr und Ruhm erlangen möchten.

Uebers. v. Philalethes.



im Wasser" *). Diese Ermahnung hat denn auch sofort die Kraft, Dante zu ermuthigen, dass er weiter klimmt. Die Tugend ist schwer, der Weg in dieser sündigen Welt steil, es bedarf eines Sporns und dies ist die Ruhmliebe. Das „Schnell, schnell" was den Trägen im Purgatorio zugerufen wird, gilt im Leben beständig, und die schwere Schuld jener, „die ohne Lob gelebt und ohne Tadel" bestand grade in dem Mangel an Empfänglichkeit für das Lob der Menschen, für den Ruhm.

Eine andere nothwendige Eigenschaft der edeln Seele ist dann die Liebe zur Freiheit. Dante nennt seine Wanderung durch die Reiche des Schreckens und der Busse ein „Suchen nach Freiheit", er wird, als er zur Höhe des Purgatoriums gelangt ist, ausdrücklich für frei erklärt, und dankt im Paradiese der Beatrice, dass sie ihn aus einem Knechte zum Freien gemacht habe **). Das Verhältniss der drei Reiche besteht eben in der zunehmenden Kraft der Freiheit. In der Hölle bedarf es selbst für Virgil und Dante der höchsten Anstrengung, um über ihre Klippen fortzukommen, im Purgatorio steigen sie leichter und immer leichter, das Aufsteigen der Büssenden aus diesem Läuterungsorte in das Paradies erfolgt ohne Weiteres durch ihren freien Willen, sobald sie sich gereinigt fühlen, und endlich im Paradiese ist gar lautere, ungehemmte Freiheit. Die Seligen suchen von selbst die ihnen gebührende höhere oder niedrigere Stelle, sie erfreuen sich ihrer aus eigner Zustimmung in den Willen Gottes, und der blosse Gedanke genügt ohne Zeitmaass und Raumbewegung zur Versetzung aus einer in die andre Sphäre. Es ist hier nun freilich zunächst von der höhern, sittlichen Freiheit die Rede, aber dass dieselbe mit der republikanischen Freiheit innigst zusammenhängt,

*) Inf. XXIV. 49. Ich kann mich nicht enthalten, die merkwürdige Stelle wörtlich anzuführen:

Omai convien che tu ti spoltre,
Disse 'l maestro, che seggendo in piuma
Non vien in fama mai, ne sotto coltre;
Senza la qual chi sua vita consuma,
Cotal vestigio in terra di se lascia,
Qual fummo in aere ed in acqua la schiuma.

**) Purgat. I. 71. Libertà va cercando etc. Purgat. XXVII. 140. Parad. XXXI. 85. Tu m'hai da servo tratto a libertate.

ergiebt sich schon daraus, dass Cato von Utica, „dem für sie der Tod nicht bitter war“, durch diese seine Freiheitsliebe die Ehre erlangt hat, der Repräsentant der Freiheit überhaupt und als solcher der Pförtner des Purgatorio zu werden. Es kann sein, dass diese Verwendung des Römers und seines Republikanismus hier nur eine halballegorische Bedeutung hat, aber auch sonst trägt jene höhere Freiheit so sehr den Charakter einer kräftigen und energisch mitwirkenden Selbstständigkeit, dass sie grosse Verwandtschaft mit dem Selbstgefühle eines republikanischen Bürgers hat. Mit dieser hohen Bedeutung der Freiheit hängt auch ihre grosse Verantwortlichkeit zusammen; denn auch die Sünde ist allein dem freien Willen zuzurechnen, und Dante ist weit entfernt ihr in der Annahme eines mächtigen Versuchers eine scheinbare Entschuldigung zu bereiten. Die Teufel, so viel ihrer im Gedichte vorkommen, sind auf dem moralischen Gebiete ohne Bedeutung. Sie sind die boshaften Schergen, welche an der ihnen von Gott überlassenen Vollstreckung der verdienten Strafen ihre Freude haben; sie machen die Rechte der Hölle geltend, melden sich nach dem Tode des Menschen und streiten mit Engeln oder Heiligen um die Seele*), Lucifer freut sich in der Hölle über das Verderbniss der Päpste**), aber kein einziger der Verdammten oder Büssenden klagt über Verleitung des Teufels, keine einzige Stelle betrachtet ihn als den Fürsten der Welt, vielmehr wird die Entartung derselben wiederholt und in kräftigster Weise allein den Menschen, ihre Schuld allein ihrem freien Willen zugeschrieben***). Zwar den Sternen will auch Dante nicht jeden Einfluss absprechen, sie geben den Anreiz zu gewissen seelischen Be-

*) Purgat. V. 104, wo der Teufel, da der Sünder mit dem Namen Maria's verschieden ist, zwar dem Engel weicht, aber sich nun an dem entseelten Körper rächt, und Inf. XXVII. 118, wo S. Franciscus dem Teufel nachgeben und weichen muss.

**) Parad. XXVII. 27. Nur ein einziges Mal im Purgat. XIV. 146 wird von dem „alten Widersacher“ gesprochen, aber nur in gleichgültig herkömmlicher, bildlicher Rede; den Menschen wird vorgeworfen, dass sie gierig nach dem Köder schnappten, an dem die Angel des alten Widersachers sie zu ihm ziehe.

***) Purgat. XVI. 82 (Philalethes):

Drum wenn die gegenwärtige Welt verirrt ist,
Liegt nur der Grund in euch, in euch nur sucht ihn.

wegungen; aber sie vermögen nichts über den freien Willen, den er wiederholt die höchste Gabe der göttlichen Gnade nennt*).

Bis hieher sind die Eigenschaften, welche Dante rühmt, durchweg die einer männlichen, selbstbewussten Seele, welche die Verantwortung aber auch den Ruhm ihrer Handlungen für sich in Anspruch nimmt, und deren Tugend sich mit einer selbst an Härte streifenden Strenge äussert. Allein er kennt dabei sehr wohl den Werth einer gehaltenen und milden Würde. Die schöne Schilderung der grossen Männer des Alterthums im Limbus, „mit „den ruhigen, ernsten Augen und dem Ehrfurcht gebietenden „Antlitz, die wenig sprechen und mit sanfter Stimme“ **), das Auftreten Virgils, dann Dante's eigner Ahnherr Cacciaguida und viele andre Gestalten beweisen dies zur Genüge. Dieser Würde entspricht dann die Ehrerbietung, die solchen Männern gezollt wird. Wenn Dante neben Virgil „mit verschämtem und gesenktem Blicke, besorgt, es falle lästig ihm sein Reden“, oder neben seinem Lehrer Brunetto Latini einherschreitet „gebückt, wie wer verehrend wandelt“, wenn er in der Hölle den grossen florentinischen Bürgern und Staatsmännern die Achtung schildert, mit der ihre Namen in der Heimath genannt werden, und sonst bei unzähligen Scenen des Begegnens geliebter und befreundeter oder berühmter, nur durch ihren grossen Namen bekannter Personen erkennen wir, dass sich mit jenem männlichen Stolze ein jugendliches Bedürfniss der Verehrung, eine Empfänglichkeit für das Grosse und Gute, die innigste, treueste Dankbarkeit besonders für geistige Gaben, ja eine innere Demuth verbindet, die ein sehr liebenswürdiges Bild giebt. Und da diese Aeusserungen überall nicht als etwas Ausserordentliches, sondern als das Gewöhnliche und Hergebrachte auftreten, fühlen wir uns auf dem Boden einer durchbildeten guten Sitte, einer Urbanität, wie sie nur den Zeiten einer glücklichen harmonischen Entwickelung der Cultur eigen zu sein pflegt.

Diese milde, ehrfurchtsvolle Stimmung bildet gewissermassen

*) Vgl. c. XVI. cit. v. 73 und Parad. V. 19.

**) Inf. IV. 112, wo die ausdrucksvollen Worte: Con occhi tardi e gravi kaum übersetzbar sind. Für die übrigen Anführungen Inf. III. 79. XV. 45. XVI. 59.

die mittlere Region des Danteschen Charakterbildes; denn wenn auf der einen Seite die Tugendstrenge sich bis zu eifrigem Zorn steigert, sehen wir andrerseits Züge der äussersten Weichheit und Zartheit des Gefühls, fast bis an die Grenze der Weichlichkeit und Sentimentalität, mit entschiedener Vorliebe geschildert. Und zwar betrachtet Dante diese beiden Eigenschaften nicht etwa als entgegengesetzte und daher nur bei verschiedenen Individuen denkbare, sondern als sehr wohl vereinbare. Er selbst vereinigt sie; denn während er in so vielen Stellen sich mit äusserster Strenge und mit dem zornigen Eifer ausspricht, den Virgil an ihm lobt, schildert er sich in andern als ein Gemüth von eben so weit gehender, leidenschaftlicher Weichheit. Das Mitleid nicht bloss mit den Qualen, die er ansieht, sondern auch mit den Leiden, die er nur erzählen hört, ist so stark, dass es ihn überwältigt, fast tödtet; wiederholt sinkt er „zu Boden hin wie ein Entseelter". Seine Schilderung der Gräuel in Ugolino's Kerker gehört zu dem Ergreifendsten, was je geschrieben ist, die Meisterschaft, mit der er gewusst hat, den Leser in die ganze Tiefe der Schmerzen blicken zu lassen, ist bewundernswerth. Aber es ist doch nicht zu verkennen, dass der kunstreiche Farbenauftrag darauf berechnet ist, den Leser zu erweichen, ihn den Kelch der Rührung bis auf den Boden leeren zu lassen. Man braucht diese Schilderung nur mit denen der antiken Tragödie zu vergleichen, die das Leiden auch eben nicht mit schwachen Farben zu malen pflegt, um sich davon zu überzeugen. Ja selbst bei der Schilderung der Höllenqualen fühlt man es immer durch, dass neben dem warnenden Ernst auch die Absicht zu rühren die Feder des Dichters geleitet hat. Noch viel stärker wie im Mitleid zeigt sich dann die Empfänglichkeit und Weichheit des Gemüthes in der Liebe. Man würde nicht fertig werden, alle die Züge, die dies bestätigen, aus Dante's Gedichten zu sammeln; die ganze vita nuova ist eine Kette der zartesten Erregungen. Jedes Wölkchen, das einen Augenblick die Geliebte beschattet, ruft in der Brust des Dichters eine Welt von Schmerzen hervor, jeder Blick, den er erhascht, erfüllt sie mit einer Wonne, die in den reichsten Accorden lange nachtönt. Und noch im Paradiese ist es Beatrice's Lächeln, das, stets mit neuen Aeusserungen des Entzückens geschildert,

die Kraft hat, ihn von einer Himmelsstufe zur andern zu heben. Am stärksten und im schönsten Lichte zeigt sich dann diese Wärme und Weichheit da, wo Beides, Liebe und Leid, zugleich die Seele des Lesers mit Mitgefühl ergreifen, in der Geschichte der Francesca von Rimini, die daher auch zu den berühmtesten Episoden der göttlichen Comödie gehört. Schon hier sieht man, dass der Dichter die Weichheit des Gefühls, durch welche Francesca zu der in der Hölle gebüssten Schuld gekommen, kaum noch als eine verzeihliche Schwäche, sondern geradezu als etwas Liebenswerthes betrachtet; auch nicht ein Wort der Rüge oder Reue kommt vor und die Strafe selbst ist, da die Liebenden grade durch dieselbe auf ewig vereint sind, nicht eben eine grausame. Noch deutlicher aber wird diese Nachsicht gegen die Versündigungen der Liebe im Paradiese ausgesprochen und zwar gewissermassen officiell durch den Mund der auf dem Planeten Venus weilenden Seligen. Der Dichter trifft hier die Cunizza, Schwester des Tyrannen Ezzelino, und den Minnesänger Folco von Marseille, beides Personen, deren Lebenswandel von den Geschichtschreibern stark getadelt wird, und von denen Folco auch noch im Paradiese seine Liebesgluth auf Erden durch Vergleichung mit den bedenklichsten Beispielen des Alterthums als gewaltig schildert. Beide aber rühmen sich dieser Sünden und versichern ihn, dass sie „freudenvoll sich ihres Looses Ursache vergeben, kein Leid drob fühlend" *). Allerdings besteht zwischen ihnen und der Francesca der Unterschied, dass diese, weil unmittelbar nach der Versündigung ermordet, nicht büssen konnte, während Folco später Mönch und sogar Bischof geworden war, und bei Cunizza wahrscheinlich die Busse, auch bei Beiden ein freilich ihrer Lebenszeit nach sehr rascher Durchgang durch das Purgatorium vorausgesetzt sein mag. Allein dennoch ist es bezeichnend, dass der Dichter gerade diese Personen in den Vorgrund stellt und also damit ausspricht, dass selbst bei grossen Verirrungen die darin wirkende Liebeswärme verdienstlich und lobenswerth sei.

Versuchen wir diese verschiedenen Züge zu vereinigen, das stolze Selbstgefühl, die Freiheitsliebe und Ruhmbegierde, den

*) Purg. IX. 34 und 63.

zornigen Eifer, und dann wieder eine Liebeswärme und Weichheit bis zur widerstandslosen Hingebung, so erhalten wir das Bild einer leidenschaftlichen, leicht bestimmbaren Persönlichkeit, wie sie uns auch in der italienischen Geschichte des XIII. Jahrhunderts so zahlreich begegnen. Dante hat also sein Ideal nicht aus seiner Phantasie oder aus irgend einer Theorie, sondern aus dem Leben seiner Nation genommen; er giebt dafür meistens historische Beispiele, die er mit grosser Treue nach bester Kenntniss zeichnet. Seine „edle Seele“ ist eben die kräftige, leidenschaftliche Natur des Italieners, aber gerichtet auf edlere Zwecke. Er steht ganz auf dem Standpunkte der nationalen Anschauungen, aber er sucht sie zu berichtigen und zu leiten. Eine Stelle seines Gedichtes ist in dieser Beziehung characteristisch. Er eifert darin gegen gewisse Philosophen, welche von der Seele wie von einer dreifachen sprechen, indem sie das Vegetative, Sensitive und Geistige in ihr sondern, und behauptet dagegen ihre vollkommene Einheit. Es ist das ein blosser Schulstreit, und seine Ansicht nicht einmal eine neue, sondern im Wesentlichen die des Thomas von Aquino. Aber sein Eifer für diese Lehre, die Art, wie er sie vertheidigt und die Schilderung, die er dabei von der Seele giebt, wie sie in Lust oder Schmerz von einem Gegenstande ergriffen, für Alles andere unempfänglich sei und selbst die Einwirkung andrer Kräfte nicht fühle *), ist characteristisch für ihn und das sittliche Ideal seiner Landsleute. Das ist die Weise, welche sie lieben, welcher sie Aufmerksamkeit und Bewunderung zollen und ihr schwere Sünden nachsehen, diese Einfachheit der Seele, die sich ganz hingiebt, ganz in der Empfindung, dem Begehren des Augenblickes aufgeht, demselben alles opfert. Es ist

*) Purgat. IV. 1:

Sobald, sei es in Freuden oder Leiden,
    Die unsrer Fähigkeiten ein' ergreifet,
    Die Seele sich allein in dieser sammelt,
So merkt sie, scheint es, sonst auf keine Kraft mehr.
    Und solches widerspricht der irr'gen Meinung,
    Dass mehr als eine Seel' in uns erglühe.
Drum wenn der Mensch ein Ding sieht oder höret,
    Das mächtig hält die Seel' an sich gefesselt,
    So geht die Zeit dahin und er verspürt's nicht.

mit einem Wort die Form der in sich abgerundeten Individualität, die ihnen vor Augen steht, während bei den nordischen Nationen der Inhalt derselben, die Aufgaben, Anforderungen, Pflichten in den Vorgrund treten, neben welchen die Persönlichkeit immer als die unvollkommene erscheint. Es ist nicht zu verkennen, dass diese Richtung den Italienern gewisse Vorzüge gab. Sie handeln mit ganzer ungetheilter Kraft und zeigen ihr moralisches Wesen, wenigstens ihre augenblickliche Stimmung, in klaren und festen Umrissen, während das Doppelbewusstsein eigner Wünsche und Empfindungen und allgemeiner Anforderungen den Handlungen der Nordländer oft ein schwankendes Gepräge giebt, die Charaktere schwerer verständlich macht. Aber freilich kam es bei jener leidenschaftlichen Energie ganz auf ihren Gegenstand an, ob sie nach edeln, gemeinnützigen Zielen strebt oder nur eigne, egoistische Vortheile verfolgte.

Man darf Dante's Gedicht wohl zu den historischen Quellen des vor ihm liegenden Jahrhunderts rechnen. Fast alle bedeutenden Gestalten der italienischen Geschichte dieses Zeitraums gehen an uns vorüber, und sind, wie in vielen Fällen die Vergleichung mit den Chroniken, in allen das innere Gepräge bestätigt, mit vollkommenster Treue und, ohne Zweifel nach mündlichen Berichten, welche der sorgsame Forscher der Geschichte seines Vaterlandes bei seinem Wanderleben einzusammeln Gelegenheit hatte, mit einer Lebendigkeit geschildert, die uns in die Mitte der Hergänge führt. Und es ist gewiss der Mühe werth, seinen Spuren zu folgen, sich das Gesammtbild dieses Zeitraums zu vergegenwärtigen. Kaum giebt es einen andern, der uns eine solche Fülle tiefer Eindrücke, anregender Erscheinungen, lehrreicher, scharf ausgeprägter Charaktere gewährt. Es war das heroische Zeitalter der Nation, ein jugendfrisches, kräftiges, im edelsten Sinne des Wortes ritterliches Treiben, ein Leben mit tiefen Schatten, aber auch mit starkem Lichte, reich an Gewaltsamkeiten, Freveln, Ungerechtigkeiten, Versündigungen aller Art, aber auch an Zügen edelster Aufopferung und Hingebung, mannhafter Beharrlichkeit und innigster Liebe. Wozu auch Leidenschaft und Egoismus im Wogen der Kämpfe verleiten mochten, es handelte sich bei diesen Kämpfen um hochwichtige und edle

Dinge, um die Freiheit, die Aufrechthaltung guter Sitte und einer diese fördernden Verfassung, um die Grenzen und das Gleichgewicht der beiden leitenden Gewalten der Christenheit; und das Bewusstsein dieser grossen Aufgaben hielt die Gemüther im Ganzen vom Gemeinen und Kleinlichen zurück. Man durfte glauben, dass man stets nahe daran stehe, das Richtige zu erreichen, dass die Schuld nur an den Sünden und Schwächen Einzelner, der Herrschenden und Gehorchenden, läge, dass bessere Einsicht und grössere Energie bei jenen, besseres Beispiel bei diesen die erwünschten Zustände herbeiführen könne. Dante durfte hoffen, dass das strafende und ermuthigende Spiegelbild, das er der Nation vorhielt, dazu beitragen werde. Und diese schien solche Hoffnung zu theilen; die Verehrung, die dem verbannten, in der Fremde gestorbenen Dichter zu Theil wurde, die bis dahin unerhörte Begeisterung, die sein Gedicht erweckte, der Gedanke, einen öffentlichen Erklärer desselben anzustellen, deuten darauf hin.

Allein diese Hoffnung war eitel. Dante sollte nur der Abschluss des schönsten Theils der italienischen Geschichte, nicht der Anfang einer neuen, glücklicheren Zeit sein. Noch vor seinem Tode traten Ereignisse ein, welche die Lage der Dinge für das sittliche Leben Italiens ungünstiger gestalteten. Es hörte auf, der Schauplatz des grossartigen Kampfes zwischen dem Kaiserthum und Papstthum zu sein. Die Päpste, jetzt in Avignon residirend, betrachteten Italien wie die andern Länder nur als eine Quelle ihrer Einnahmen, die Kaiser waren in Deutschland durch innere Kämpfe oder mit ihren Interessen als Landesfürsten vollauf beschäftigt. Seit dem Tode Heinrich's VII. machte keiner seiner Nachfolger einen ernstlichen Versuch, die kaiserliche Herrschaft in Italien herzustellen. Die Römerzüge Ludwig's des Baiern und Karl's IV. waren auf Geldgewinn oder Prunk abgesehen und wurden von den italienischen Machthabern nur für ihre Sonderinteressen ausgebeutet. Der Gegensatz der Guelfen und Ghibellinen verlor daher selbst den Schein früherer Bedeutung und wurde nur Vorwand und Mittel ehrgeiziger Staatslenker, ihre Macht über weite Districte auszudehnen. Schon im XIII. Jahrhundert hatte der Parteikampf in einzelnen Städten eine solche Höhe er-

reicht, dass die Bürger im Bedürfniss der Ruhe und zur kräftigeren Abwehr äusserer Feinde sich einer dictatorischen Gewalt unterwarfen. Sie wählten dann gewöhnlich einen kräftigen und kriegsgeübten Herrn aus dem benachbarten Adel zum Signore, und übertrugen ihm anfangs contractlich und auf beschränkte Zeit die Herrschaft. Sie setzten dabei voraus, dass im Nothfalle ihre vereinte Kraft stark genug sein werde, sich gegen den Missbrauch solcher Gewalt zu schützen. Allein diese Rechnung schlug oft fehl, die Signori wussten sich Anhang zu verschaffen und zu bleibenden, erblichen Herren der Städte zu machen. Schon am Ende des XIII. Jahrhunderts bestanden eine Menge solcher fürstlichen Herrschaften, und im Laufe des XIV. wurden sie in der Lombardei und in den Marken fast die Regel. Da schon das eigne Interesse diese Signori nöthigte, den materiellen Bedürfnissen der Bürger möglichst zu genügen und sie zufrieden zu stellen, so fanden sich die meisten Städte unschwer in diese neue Lage, und es kam wohl vor, dass, wenn sich einer dieser Herren durch gutes Regiment auszeichnete, auch andere Städte ihm die höchste Gewalt übertrugen, um sich eines ähnlichen Zustandes der Ruhe und Ordnung zu erfreuen, so dass einige dieser Häuser in solcher Weise grosse fürstliche Herrschaften begründeten. Allerdings wurde dies denn nun auch das Ziel der übrigen und die Quelle dynastischer Intriguen. Auch entstand in diesen fürstlichen Familien bei dem Mangel geordneter Beschränkung und dem Bewusstsein steter Gefahr bald ein übermüthiger und misstrauischer Sinn, der sie zu Ausschweifungen, zu Willkürmassregeln und oft zu empörenden Grausamkeiten gegen wirkliche oder vermeintliche Feinde verleitete. Aber diese Grausamkeiten wurden in Dunkel gehüllt oder trafen nur Einzelne, und der Rechtssinn der Uebrigen war nicht mehr stark genug, um darin die gemeine Gefahr zu sehen. Man wusste ja, dass auch in den Republiken die siegende Partei mit ihren Gegnern nicht säuberlich umging und fand sich für den Verlust der Freiheit durch den Glanz und den einträglichen Aufwand eines Hofes einigermassen entschädigt. Indessen kam es denn doch zuweilen dahin, dass die Erpressungen und Grausamkeiten das Maass überstiegen oder dass das eingeschlummerte republikanische Gefühl von selbst erwachte. Der Zustand dieser regierenden

Häuser war daher immer ein unsicherer, von aussen und innen bedrohter, bloss factischer. Aber gerade diese Unsicherheit wurde eine Schule arglistiger, feiner Politik, und nöthigte sie, auf materielle Mittel zur Unterdrückung feindlicher Anschläge bedacht zu sein. Sie vermieden daher, den Bürgern Waffen in die Hand zu geben, hielten vielmehr nicht nur selbst zahlreiche geübte Söldnerschaaren, sondern sahen sich auch nach Verbindungen um, welche ihnen für den Fall der Noth solche gewähren konnten. Dies System fand aber auch bald in den republikanisch gebliebenen Städten Eingang, theils weil man es für bedenklich hielt, mit den wenig geübten Schaaren der bewaffneten Bürgerschaft den wohlgeordneten Truppen der Fürsten entgegen zu treten, theils weil die Bürger es bei dem wachsenden Umfange und Erfolge ihrer gewerblichen Geschäfte vorzogen, sich durch die zur Unterhaltung von Söldnern nöthigen Steuern vom persönlichen Dienste und den damit verbundenen Nachtheilen loszukaufen. Man gewöhnte sich daher mehr und mehr, die Kriege mit Söldnern zu führen. Anfangs waren die Führer und Unternehmer dieses Solddienstes meistens Fremde, Deutsche, Franzosen, Engländer, welche ihre Leute mitbrachten und in Italien ergänzten. Bald aber machten auch Einheimische, meist Besitzer adlicher Territorien oder Herren kleinerer Städte, ein Gewerbe daraus, Kriegsleute heranzuziehen, um sie im Falle des Bedürfnisses den grössern Städten oder Fürsten zu vermiethen. Sie erlangten dadurch doppelte Vortheile, den eines Geldgewinnes, der den Ertrag ihres Besitzes weit überstieg, und die Gelegenheit zur Unterhaltung einer bedeutenderen, auch für eigne Zwecke nutzbaren Truppe. Mit dem republikanischen Sinn schwand daher auch das Gefühl der Wehrhaftigkeit und es bildete sich neben der erwerbsamen und geniessenden Bürgerschaft der Städte ein eigner Kriegerstand, aus dem meistens beide kämpfenden Theile ihre Truppen nahmen und der daher allmälig allein auf den Schlachtfeldern erschien. Die regelmässigen Schaaren dieser Condottieri oder Soldati (denn so nannte man diese Unternehmer) bestanden anfangs vorzugsweise aus Reitern, und die Kriegführung erhielt schon dadurch einen andern Charakter als bisher. Mit dem nordischen Ritterthume in seiner edleren und ursprünglichen Auffassung hatten diese Soldaten von

Profession zwar wenig gemein; aber sie bildeten doch auch einen besonderen, vorzugsweise aus vornehmen Mitgliedern bestehenden Stand, der das stolze Handwerk der Waffen ausschliesslich, meist zu Rosse, und zwar, wie sich bei dieser Ausschliesslichkeit bald von selbst ergab, kunstmässig, nach ausdrücklich oder stillschweigend festgestellten Regeln betrieb. Dazu kam, dass man auch im Norden von jener ideellen Höhe längst herabgestiegen und das Ritterthum mehr Form als innere Wahrheit war. Auch den nordischen Rittern kam es mehr auf Gewinn an Sold oder äusserer Ehre, als auf edlere Motive an. Italienisches und nordisches Kriegswesen war daher nicht mehr so verschieden wie früher, und da überdies die Ersten, welche diesen Solddienst auf italienischem Boden betrieben und das System desselben begründeten, nordische Ritter gewesen waren, so ist es begreiflich, dass die Italiener mit ihrer Kriegskunde auch ihre Gebräuche und standesmässigen Sitten annahmen. Es entstand dadurch das eigenthümliche Resultat, dass das Ritterthum, das in seiner Blüthezeit den Italienern fremd geblieben war, nun in den steifen und conventionellen Formen seines Verfalls hier einheimisch wurde. Auch die Turniere, die bisher äusserst selten, meist nur von Fremden ausgehend, und beim Volke niemals beliebt gewesen waren *), kamen jetzt mehr in Aufnahme. Bei einem Kriegerstande, der nicht, wie in den neueren stehenden Heeren, stets im Dienste blieb, waren sie in Friedenszeiten zugleich eine nützliche Uebung und ein Mittel, die leere Zeit zu füllen, und die Fürsten, sowohl die, welche selbst als Condottieri auftraten, als die, welche solche im Nothfalle gebrauchen mussten, fanden darin eine günstige Gelegenheit, kühne und geübte Krieger an ihre Höfe zu ziehen und zugleich ein prachtvolles Schauspiel für dieselben zu gewinnen.

Auch sonst begründete das Vorherrschen fürstlicher Herrschaft eine Annäherung an nordisch-ritterliche Sitte. Die Fürsten, mochten sie alten Stammes oder Emporkömmlinge sein, umgaben

*) Karl von Anjou begünstigte sie (Muratori Antiqu. Diss. 53), aber der Podestà von Treviso versagte dem Ulrich von Lichtenstein die Abhaltung des Turnieres. Vgl. auch bei Petrarca epist. sen. XI. 13 p. 889. die Klagen über diese auch von ihm als eine fremde behandelte Sitte.

sich gern mit einem prunkenden Ceremoniell, welches theils ihr Ansehen erhöhen und der republikanischen Sitte entgegenwirken, theils auch eine Schutzwehr gegen feindliche Nachstellungen oder Verschwörungen gewähren sollte. Da auch die Eitelkeit ihrer Höflinge dabei Befriedigung fand, so entwickelte sich daraus eine Neigung für steife Formen in Tracht und Gebräuchen, welche mehr oder weniger auch auf bürgerliche Kreise überging.

Mit dem Ritterthum und dem höfischen Wesen gewann auch die ritterliche Literatur einen grösseren Einfluss. Unter dem Vorherrschen republikanischer Staaten hatte die einfache Erzählung wirklicher und grade dadurch ergreifender Ereignisse, die reine Idealität der Liebespoesie oder gar Dante's religiöser Ernst feinern Gemüthern eine zusagende geistige Nahrung gegeben. Jetzt, wo die dynastische Politik ihre Intriguen und ihre Grausamkeiten mehr in Dunkel hüllte, wo die Verhältnisse häufig das Schauspiel raschen Emporkommens und plötzlichen Glückswechsels gewährten, wo überdies die Sitten, unter der Hülle des Ceremoniells, frivoler wurden, verlangte man pikantere Kost und ergötzte sich an den bunten, künstlichen Abenteuern der Romanhelden, an ihren, menschliches Maass überschreitenden Thaten und der gesteigerten Sentimentalität oder Ueppigkeit ihrer Liebesverhältnisse. Die Ritterromane des Nordens fanden daher ein grosses Publikum und bald auch italienische Bearbeiter, welche sie dem einheimischen Geschmacke noch zugänglicher machten.

Auch in der Wissenschaft glich sich der Unterschied zwischen Italien und den übrigen Ländern mehr aus. Die abstracte Scholastik als solche machte zwar auch jetzt in Italien kein Glück, aber sie hatte auch jenseits der Alpen nicht mehr die hohe Bedeutung wie früher. Dafür aber war sie überall die herrschende wissenschaftliche Form und das Mittel geworden, das allmälig immer mehr anwachsende, aber sehr zufällig entstandene Material der Fachwissenschaften einigermassen zu ordnen und sich über die Lücken und Sprünge, in denen man es vortrug, zu beruhigen und zu täuschen. Hierzu diente sie auch in Italien, und mit dieser grössern Verbreitung scholastischer Gedankenform steigerte sich auch die Prätention und der Dünkel der Schulgelehrten. Denn je mehr ihre aus vielleicht kaum verstandenen Nachrichten antiker

Schriftsteller und aus unvollkommenen Beobachtungen gesammelten Notizen des inneren Zusammenhanges entbehrten, desto mehr hatten sie den Schein des Geheimnissvollen und Wunderbaren. Dazu kam, dass alle jene abergläubischen Wünsche, die Zukunft zu erfahren oder durch geheime Mittel in eigne und fremde Schicksale einzugreifen, durch die Verhältnisse noch mehr angeregt wurden, und endlich, dass die Gelehrten bei ihrer Berührung mit dem steifen Ceremoniell der Höfe sich auch ihrerseits mit prunkhaften, imponirenden Formen umgeben und in solchen äussern zu müssen glaubten. Nicht bloss Astrologen, sondern auch Aerzte und Rechtsgelehrte traten daher mit einem Pomp und einer Charlatanerie auf, die von tiefer blickenden Männern vergeblich verspottet wurde, und ihre Reden liessen ganz ebenso wie bei den andern Nationen den schwerfälligen Takt des Syllogismus durchhören.

Während aber so die scholastischen und romantischen Begriffe eine Hinneigung zu den andern Nationen bewirkten, wuchs gleichzeitig bei den Italienern ihre Vorliebe für das Alterthum und damit das Gefühl ihrer Sonderstellung in der abendländischen Völkerfamilie. Die Ausbildung der Vulgärsprache schien zunächst ein Act der Befreiung und Constituirung der neuen christlichen Nation, die sich dadurch von ihrer heidnischen Vorzeit ablöste. Das Latein verlor den Schein der noch geltenden und trat in die Stellung einer todten Sprache, ähnlich wie bei den andern Nationen. Allein dieser Tod war vielmehr ihre Verklärung. Indem sie aufhörte, dem gemeinen Verkehr zu dienen, wurde sie selbst von den Barbarismen, die sich ihr angehängt hatten, wurde die ganze Vorstellung antiker Zustände von der Mischung mit spätern Einriehtungen und Begriffen gereinigt, und das Alterthum erst jetzt in seiner ganzen Schönheit und Grösse erkannt. Grade diese Trennung gab erst den richtigen Standpunkt zur Würdigung und erhöhete die Sehnsucht nach dieser grossen Vorzeit. Bisher hatten nur die Gelehrten in lateinischen, dem Volke fremden Versen diese Sehnsucht ausgesprochen; sobald die Vulgärsprache sich frei bewegen konnte, lieh sie gerade diesem Gefühle und dem Ruhme dieser glorreichen Vorzeit die glühendsten, Allen verständlichen Worte. Dante's prachtvolle Verse von dem geknechteten

Italien, das, einst die Herrin der Provinzen, jetzt nur das Buhlhaus fremder Völker sei, wirkten nun auf Unzählige anregend, und keiner, der die Kraft des Sanges fühlte, unterliess, sich in solchen Klagen zu versuchen. Dazu kam, dass die neue, lebendigere Sprache auch einen neuen, allgemeinen Patriotismus erzeugte. So lange der Dialekt, den man sprach, kaum in der Nachbarstadt verständlich war, konnte man zweifeln, ob es eine italische Nation gebe, welche das Erbrecht an römische Grösse geltend machen könne. Jetzt hatte man in der wohlklingenden Sprache, die von Sicilien bis zu den Alpen gesungen wurde, den thatsächlichen Beweis, dass diese Einheit nicht eine veraltete Sage, sondern trotz der politischen Zersplitterung noch eine geistige Wahrheit sei. Und selbst in dieser Zersplitterung fand eben so wohl dieser neue Patriotismus wie die Liebe zum Alterthume Nahrung. In einem grossen mächtigen Staate würden die neubegründeten Verhältnisse die antike Reminiscenz verdunkelt und in den Hintergrund gedrängt haben; in den gährenden Zuständen so vieler kleiner Territorien erhielten die Hergänge nur durch die Vergleichung mit antiken eine Bedeutung. Zwar hatte der republikanische Sinn schon viel an seiner praktischen Kraft verloren, und schon spielten mächtigere Fürsten und kleine Tyrannen die Hauptrolle im geschichtlichen Leben Italiens. Aber auch dafür bot die alte Geschichte Analogien. Diese Tyrannen und Condottieri erinnerten an römische Imperatoren, ihre Waffenthaten an antike Schlachten, ihre Hoffeste gaben den Gelehrten und Poeten erwünschte Gelegenheit, antike Triumphe oder mythologische Hergänge in Scene zu setzen, und selbst das republikanische Gefühl, das in solcher Unterdrückung fortglimmte und oft in Verschwörungen ausbrach, fand in der antiken Welt Beispiele und Worte für seinen Hass gegen die Unterdrücker der Freiheit.

Dante war einer der ersten gewesen, der die Verehrung des Alterthums in den Tönen der Vulgärsprache geltend gemacht hatte; aber schon seine nächsten Nachfolger gingen weit über ihn hinaus. Für ihn ist die Antike, wenn auch Italiens eigne Vergangenheit, doch nur wie die alttestamentarische Geschichte eine vorbildliche, auf das Christenthum hinweisende Zeit. Schon Petrarca, obgleich guter Christ und Geistlicher, betrachtet das Alter-

thum ohne solche Beziehung, als eine Sache selbstständigen Werthes, als das natürliche, wiederherzustellende Verhältniss. Dante's Führer ist der Dichter Virgil, Petrarca fühlt sich von dem prosaischen Weltmann und Redner Cicero angezogen, eignet sich von ihm die Neigung und den Styl des Briefwechsels, und soviel wie möglich seine Denkungs- und Anschauungsweise an. Das antike Italien ist seine eigentliche Heimath, er setzt unzählige Male die alten Schriftsteller, die alten Sitten als die eigentlich einheimischen, als die „unseren“, den neuern christlichen entgegen. Während Dante Himmel und Hölle mit seinen Zeitgenossen und Vorfahren bevölkert, kommt in Petrarca's Triumphen unter vielen antiken Helden selten irgend eine Gestalt der christlichen Geschichte vor. Dante verehrt ungeachtet seiner Vorliebe für das Alterthum die Scholastik als die Lehrerin christlicher Wahrheit. Petrarca steht zu ihr schon in Opposition, er verspottet nicht bloss bei jeder Gelegenheit die Weitschweifigkeit und Pedanterie, das prunkende und anmaassende Wesen der Fachgelehrten, sondern er bestrebt sich auch augenscheinlich, eine andere Art des Vortrags auszubilden, er vermeidet die syllogistische Form, greift nicht leicht auf traditionelle Sätze zurück, sondern appellirt an die gemeine Erfahrung und den gesunden Menschenverstand, und bespricht philosophische Fragen im Conversationstone. Er hatte dadurch einen bedeutenden Einfluss auf seine Landsleute und kann als der Erste betrachtet werden, der den niemals ganz verschwundenen Sinn für Einfachheit und Natürlichkeit vollends erweckte und bewusster Weise nach einer Wiederbelebung des Alterthums strebte.

Mit der gleichzeitig aufkommenden Neigung für ritterliche und scholastische Formen stand dies nun freilich nicht im Einklange. Beide Elemente, welche im XIII. Jahrhundert und bei Dante noch zusammengingen, waren so gewachsen, dass ihr innerer Widerspruch mehr zu Tage trat. Petrarca selbst vermag jene Einfachheit und Natürlichkeit nur in seinen lateinischen Aufsätzen und Briefen, wo ihm Cicero's Beispiel vor Augen steht, einigermaassen zu wahren. In seinen italienischen Gedichten spürt man nur in der Form einen und auch da nur bedingten Einfluss des Klassischen, während der Inhalt, die ideale Liebe zu seiner

Laura, die Spitzfindigkeit der Gedanken und der Aufwand von Allegorien noch ganz dem Geiste des Mittelalters entsprechen. Die italienische Prosa aber behielt nicht bloss das Gepräge scholastischer Gedankenbildung, welches die bisherige lateinische Prosa gehabt hatte, sondern sie wurde noch schwerfälliger und schwülstiger als diese. Man hatte zu viel zu berücksichtigen, um kurz und einfach sein zu können. Die wirkliche Antike, auf die sich jetzt das Bestreben richtete, war denn doch sehr verschieden von den antiken Ueberresten, die in der italienischen Sitte mit christlichen Anschauungen verschmolzen waren; sie war ebensosehr wie die kirchliche Doctrin ein Gegenstand gelehrter Forschungen, man musste daher stets ausdrücklich oder doch in Gedanken citiren, und hatte noch dazu zwei verschiedene Quellen zu berücksichtigen und Christliches und Antikes gut oder übel zu verbinden. Dazu kam dann, dass die Antike in der Gesellschaft neu und populär war und der Schriftsteller hoffen konnte, selbst für ein gewisses Uebermaass gelehrter Anspielungen dankbare Leser zu finden, und dass man sich an die Weitschweifigkeit nicht nur gewöhnte, sondern an der gewichtigen und pomphaften Rede wie an der steifen ceremoniellen Sitte selbst ein gewisses Wohlgefallen fand.

Es lag in der Mischung antiker und christlicher Vorstellungen, wie sie jetzt aufkam, etwas Verwirrendes. Schon Dante hatte von den Gestalten der antiken Mythologie einen reichlichen Gebrauch gemacht; aber sie traten doch nur in der Unterwelt oder als allegorische Gestalten auf, im Himmel sind sie verschwunden. Die Grenze zwischen dem Christlichen und Antiken steht also bei ihm noch fest. Boccaz dagegen, der Lebensbeschreiber und Erklärer Dante's, wirft in den Romanen, die er zum Theil nach französischen Vorbildern in die italienische Lesewelt einführt, beides völlig durcheinander, gleich als ob die alten Götter niemals aufgehört hätten, die Welt zu beherrschen, und die heiligen Gestalten des Christenthums nur neue Incarnationen derselben und mithin die Würdenträger und Gebräuche der Kirche ihrem Dienste gewidmet wären*).

*) In der Fiametta erscheint dem Pamphilus die Venus während der Messe in der katholischen Kirche. Im Filicopo wird der Papst als Oberpriester der

Diese barocke Vermischung des Antiken und Christlichen war aber nicht etwa bloss eine geschmaklose Form der Poesie, sondern wurde höchst praktisch und brachte einen eigenthümlichen Zwiespalt hervor, welcher bald zu einem unwahren theatralischen Auftreten, bald zu einer wirklichen Verwirrung der Begriffe führte. Wie weit das gehen konnte, zeigt vor Allem die bekannte Gestalt des Colà di Rienzi, der, ein wenig bedeutender römischer Bürger und Notar, während der Anarchie, in welche Rom bei der Abwesenheit der Päpste durch die Anmaassung und Rohheit des römischen Adels gerathen war, anfangs mit grosser Klugheit als kühner Volksführer und energischer Reformator günstig wirkte, dann aber sich zu einer Anmaassung steigerte, die an Wahnsinn grenzte. Wenn er sich in der Reihe von pomphaften Titeln, die er annahm, „Nicolaus, den gestrengen und gnädigen Tribun der Freiheit, des Friedens und der Gerechtigkeit, den erlauchten Befreier der heiligen römischen Republik“ und dann wieder den „Candidaten des h. Geistes, den Eiferer für Italiens Grösse (zelator Italiae)“ nannte, wenn er nach einem Bade in dem Becken des lateranischen Baptisteriums, in welchem Constantin der Sage nach getauft sein soll, mit einem Aufwande von geistlichen und weltlichen Ceremonien die Ritterwürde annahm, und zugleich die Stadt Rom als das Haupt des Erdkreises proclamirte und die streitenden Kaiser vor seinen Stuhl lud, so zeigt das ungefähr den Umfang und die Gegensätze der Begriffe, in denen sich die Vorstellungen bewegten. Dies phantastische Auftreten war aber nicht etwa bloss eine persönliche Thorheit des Mannes, die sich aus der eigenthümlichen Stellung Roms und dem schwindelnden Erfolge seines ersten Auftretens erklären lassen würde, sondern es entsprach der allgemein verbreiteten Ansicht und erweckte in ganz Italien eine hohe Begeisterung.

Juno dargestellt, welcher auf ihren Befehl Karl von Anjou gegen Manfred, der als Abkömmling des Aeneas geschildert wird, herbeiruft. Die Götter sind durchweg Santi, selbst die Hände der Venus „santi mani“, Christus ist ein Sohn des Zeus, der Tag seiner Geburt zugleich als Tag des Saturns heilig, die Nonnen sind Priesterinnen der Diana, und Petrus, ein Befehlshaber der Ritter, welche der Sohn des Zeus auf Erden hinterlassen, empfängt den Todesstoss der Atropos.

Die meisten Städte, selbst die sonst so klugen und nüchternen Florentiner, gingen auf seine Ideen ein, schickten ihm Hülfstruppen und ehrenvolle Deputationen zu jener abenteuerlichen Ritterweihe, und Petrarca, der ihn als einen zweiten Brutus und Camillus, ja als grösser wie beide pries, verwendete sich für ihn mit der ganzen Autorität seiner Rede und suchte ihn selbst da noch aufrecht zu erhalten, als seine Handlungsweise schon längst das Maass des Verständigen weit überschritten hatte.

Dennoch hatte dieser Enthusiasmus keine bleibenden Folgen. In Rom selbst erlosch er, sobald der Tribun mehr Geld brauchte und höhere Steuern erhob, und ausserhalb des Gebietes der ewigen Stadt wurde nicht einmal der Versuch zur Durchführung der von ihm angeregten Gedanken gemacht. Man schwärmte für ein ziemlich unklares Ideal von republikanischer Freiheit und von der Grösse eines einigen Italiens unter der Leitung Roms, liess sich aber aus Bequemlichkeit und aus materiellen Rücksichten die Herrschaft der kleinen Tyrannen und die Zersplitterung des Landes gefallen.

Es ist klar, dass dieses Schwanken zwischen einem politischen Ideale, zu dessen Durchführung man kein Opfer bringen wollte, und einer ganz andern Wirklichkeit sittlich entnervend wirken musste. Der lokale Patriotismus und die sittlichen Anschauungen des XIII. Jahrhunderts behielten zwar noch eine gewisse Macht, aber nicht mehr die einigende Kraft; der Gemeinsinn schwand daher und es begann eine neue Isolirung der Individuen, die sich nun freilich nicht mehr als wilde Anarchie, sondern in den Formen eines civilisirten Egoismus äusserte. Besonders wuchs die sinnliche Genusssucht, die schon in der im XIII. Jahrhundert ausgebildeten Sentimentalität einen Anfangspunkt hatte und durch den Verfall der strengeren republikanischen Sitte, durch den Reichthum und Luxus der bürgerlichen Klassen, die Ueppigkeit der Höfe, und das wilde Glücksspiel des Soldatenlebens gesteigert wurde. Leichtsinn und Frivolität wuchsen daher gewaltig und fanden in antiken Vorbildern, besonders in den üppigen Schilderungen gewisser lateinischer Dichter, eine Art von Berechtigung unverhüllten Auftretens. Wie weit diese Lascivität in der neu aufblühenden italienischen Literatur schon in der Mitte des

XIV. Jahrhunderts ging, beweisen die Novellen, vor Allem die berühmten des Boccaz.

Man kann nicht sagen, dass die Kirche durch alle diese Aenderungen unmittelbar verlor. Sie gewann vielmehr schon dadurch, dass sich ihre Gegner verminderten. Die dynastischen Interessen leisteten ihr nicht den anhaltenden Widerstand wie die aufgeregte Stimmung republikanischer Massen, und die antiken Studien leiteten von theologischen ab, und dienten dazu, eine kühle Toleranz zu befördern, welche sich den kirchlichen Formen leicht unterwarf. Die Abwesenheit der Päpste von Italien minderte die praktischen Conflicte und erweckte sogar eine, wenn auch halb politische, Sehnsucht nach dem Wiederbesitze des heiligen Stuhls. Die Kirche erhielt so die Bedeutung eines nationalen Instituts, an welches die Individuen in ihrer Isolirung sich gern anschlossen. Auch die zunehmende Ueppigkeit des weltlichen Lebens that ihr keinen Abbruch, sondern führte ihr reuige Sünder zu und gab der Ascetik des Klosterlebens in den Augen des Volkes eine Folie, die es noch mehr hob. Ueberhaupt war das Feuer, welches der h. Franz entzündet hatte, noch nicht erloschen, sondern glimmte in der Tiefe der Gemüther fort und flammte noch von Zeit zu Zeit empor. Zwar blieb auch die Geistlichkeit von dem frivolen Sinne der Zeit nicht unberührt, und besonders wurden die Bettelmönche durch ihre Scheinheiligkeit und Einfalt, sinnliche Gierigkeit und Schlauheit ein beliebter Gegenstand des Spottes. Aber das that der Frömmigkeit keinen Abbruch, man war es gewohnt, sich wechselnden Stimmungen hinzugeben und alle Aeusserungen als individuelle zu betrachten. Nur dadurch kam die Kirche auf einen abschüssigen Weg, dass sie unter dem Einfluss höfischer Pracht und conventioneller Sitte der schaulustigen Menge gegenüber sich mehr mit steifem Ceremoniell und Prunk umgab und dadurch an innerer Wirksamkeit verlor und der Sinnlichkeit Nahrung gab.

Wie viel aber auch in sittlicher Beziehung an diesen Zuständen auszusetzen sein mochte, jedenfalls waren sie der Kunst förderlich. Mehr und mehr stellte sich heraus, dass der vorzüglichste Beruf der Nation nach dieser Seite hinging. Alle ihre Anlagen wiesen darauf hin. Der Schönheitssinn und die Feinheit der

Empfindung, welche schon durch die Schönheit des Landes und die Gunst der Natur angeregt und befördert wurde, die Unruhe des südlichen Blutes, welche nach Beschäftigung und Unterhaltung strebte, die Sinnlichkeit mit ihrer Freude am Sichtbaren und ihrer Neigung, die abstracten Begriffe in bildliche Form zu kleiden. Vor Allem wichtig war die religiöse Stellung der Italiener. Da ihnen das Christenthum von seiner ersten Verbreitung an immer vorzugsweise als Cultus, nicht als leben- und sittenbildendes Princip erschienen war, fühlten sie das Bedürfniss sittlicher Vorbilder und konnten diese vermöge ihrer Abneigung gegen abstracte Theorien nur in idealen Anschauungen suchen. Wie einst bei den Griechen, kamen auch hier die Mängel der öffentlichen Religion der Kunst zu statten; die religiösen Gefühle, die im Cultus keine Befriedigung fanden, flüchteten auf das aesthetische Gebiet, und die strebenden Gemüther gewöhnten sich, das Gute unter der Gestalt des Schönen aufzusuchen. Der geschichtliche Hergang führte dazu, diese Neigung zu stärken und zu reifen. Während der grossartigen und anregenden Unruhe der heroischen Zeit hatte man noch hoffen dürfen, durch die Kraft idealer Vorbilder auf die Wirklichkeit einzuwirken, sie zu heben und zu veredeln. Je mehr aber diese Hoffnung schwand, je mehr unter der befestigten Herrschaft der Tyrannen und bei dem Intriguenspiel der städtischen Machthaber der Egoismus und die Genusssucht wuchsen, desto mehr war man darauf angewiesen, die Erfüllung der idealen Ansprüche auch nur auf idealem Boden, auf dem der Kunst, zu suchen. War man sich dieses Grundes auch nicht völlig bewusst, so zeigte es sich doch in der allgemeinen Liebe und Verehrung, mit der man sie pflegte.

Die Poesie, als die schneller reifende Kunst, ging auch hier voran, und besonders war es Dante's Gedicht, welches der Nation das Gefühl solcher idealen Befriedigung und dadurch eine Begeisterung erweckte, die demnächst nach seinem Tode in der Verehrung, welche dem Petrarca gezollt wurde, ihren Höhepunkt erreichte. Alle Stände schwärmten für ihn; er vereinigte den Ruhm des Gelehrten und den des populären, sentimentalen Dichters. Seine Reisen waren Triumphzüge, das Volk feierte von seiner Arbeit wo er einzog, die Behörden empfingen ihn feierlich,

der öffentliche Palast war zu seiner Aufnahme bereitet. Man erzählt Anekdoten von dem Eifer Einzelner, von dem blinden Grammatiker, der weit umherreiste, um dem berühmten Mann die Hand zu drücken, von dem Goldschmidt von Bergamo, der sich aufmachte, ihn in Padua zu sehen, und über die freundliche Aufnahme, die er findet, fast närrisch wurde. Fast noch grösser ist aber die Verehrung der Vornehmen, der Höfe, selbst der Fürsten. Nicht bloss König Robert, dessen Gelehrsamkeit und Studienfleiss freilich eine Ausnahme bildet, geht mit ihm um wie mit einem Freunde, sondern alle Fürsten Italiens wetteifern, ihn mit Ehrenbezeugungen zu überhäufen. Die Visconti von Mailand, die Carraresen von Padua, Azzo von Correggio laden ihn als Gast in ihre Paläste, Pandolfo Malatesta sendet wiederholt Maler an ihn ab, um ein befriedigendes Porträt zu erhalten. Und ähnliche Ehren wie diesem Manne von europäischem Rufe wurden allen Vertretern der Wissenschaft und Poesie zu Theil. Grade die eben emporgekommenen Tyrannen gingen dabei voran, theils um sich populär zu machen, theils wohl auch aus wirklicher, durch ihr Emporkommen beförderter Neigung, sich zu unterrichten; aber auch die legitimen Fürsten und die Republiken versäumten keine Gelegenheit, solche Männer an ihre Städte zu fesseln oder doch sie sich zu Freunden zu machen.

Allein, wie gewöhnlich, kam diese Gunst zu spät, nachdem bereits das Höchste geleistet war, dessen die italienische Poesie fähig war. Eine Nationalität von so ausgeprägtem Individualismus war kein günstiger Boden für die Poesie, die schon an sich zum Subjectiven neigt. Dazu kam, dass schon die Art ihrer Entstehung, ihre völlige Sonderung von den Volksliedern der Dialekte ihr einen vornehmen, exclusiven Charakter, die Neigung zum Spitzfindigen und Abstracten gegeben hatte. Dante hatte zwar den Beweis gegeben, dass sich auch mit diesen Mitteln eine Dichtung von wahrhaft objectivem, alle Seiten des Volkslebens umfassenden Inhalte schaffen lasse. Allein abgesehn davon, dass sein Gedicht doch auch nur für höher gebildete Leser passte, gehörte dazu nicht bloss ein Geist von seiner Tiefe und Energie, sondern auch ein Zeitalter, das noch Erscheinungen wahrhaft republikanischen Gemeingeistes bot. Diese Zeit war jetzt vorüber und neben

dem Einflusse einer conventionellen, höfischen Sitte, einer eiteln Sentimentalität wurde die Poesie nun auch noch durch die antiquarische Gelehrsamkeit immer weiter von dem Zusammenhange mit den höhern Interessen des Volkslebens abgezogen. Dante's Spuren zu folgen fiel keinem dieser Epigonen ein. Petrarca hoffte durch ein lateinisches Epos von fremdartigem Inhalt seinen Ruhm zu begründen, und seine italienischen Sonette und Canzonen, durch welche er der gefeierte Mann der folgenden Jahrhunderte wurde, verdanken ihren Ruf mehr der Vollendung der Form und der Sprache, als ihrem Inhalte. Denn seine Liebe zu jener so vielgenannten Laura ist nur eine Wiederholung jener idealen Liebesverhältnisse, die in der Poesie vor Dante den Hauptgegenstand bildeten, aber so, dass dabei das moralische Ziel, der Hinblick auf die Veredlung der Seele, kaum noch erkennbar ist, und das sentimentale Spiel einzelner Erregungen und spitzfindiger Gedanken um seiner selbst willen gepflegt wird. Die Verehrung, welche diese Gedichte dennoch bei dem höfischen und gebildeten Publikum fanden, und die Nachahmungen, welche sie hervorriefen, konnten daher dem Sinne für Wahrheit und für den Ernst des Lebens nur nachtheilig sein.

Wie gut sich dieser anspruchsvolle conventionelle Idealismus mit einem eben so falschen, wahrhaft cynischen Realismus verbindet, beweist die zweite literarische Grösse Italiens, Boccaccio. Verehrer, Lebensbeschreiber und officieller Erklärer des Dante, Gelehrter, der eifrig und mit Erfolg für die Einführung antiker Vorstellungen wirkte, dabei zugleich Verfasser phantastischer Ritterromane und endlich Novellenerzähler von unnachahmlicher Anmuth, aber auch von einer Unsittlichkeit, wie sie kaum je vorgekommen war, ist er in seiner Art ein treues Spiegelbild des geistigen Lebens Italiens in seiner beginnenden Auflösung und Zerfahrenheit.

Jemehr diese Poesie nach beiden Seiten, nach der idealistischen und realistischen abirrte, um so deutlicher zeigte sich die Bedeutung, welche die bildende Kunst für die Nation hatte. Auf sie führte eigentlich der Beruf hin, der anfangs als ein poetischer erschienen war, ihr kam jene Erregbarkeit des Individualismus zu Gute, ohne sie so leicht auf Abwege führen zu können.

Während die Poesie sich ganz in Subjectivität verlor, stand sie im innigen Zusammenhange mit den allgemeinen Interessen, mit dem städtischen Patriotismus, der auch, als er politisch ohnmächtig wurde, doch noch moralisch wirkte, und vor Allem mit der Kirche und der Religiosität des Volkes. Sie litt daher wenig oder gar nicht durch den Einfluss der conventionellen Sitte und den beginnenden Cultus des Alterthums, sie blieb einfach, populär, wahr, christlich, und vortheilte doch von der steigenden Civilisation, von der friedlichen Stimmung der Bevölkerung und besonders auch von dem Luxus. In ihren Anfängen hatte sie lange mit Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, die der dichtenden Phantasie nicht im Wege standen; aber diese Hemmungen sicherten ihr inneres Reifen und gewährten ihr den Vortheil, die sittlichen Motive, deren sie bedurfte, durch die vorangeeilte Poesie bereits verarbeitet und verbreitet vorzufinden. Auch kam ihr nun die Gunst der Nation in vollem Maasse entgegen. Mit fast leidenschaftlicher Begierde wetteiferten alle Stände sie zu bethätigen. Vermögende Bürger begnügten sich mit Stiftung plastischer Grabmäler oder einzelner Votivgemälde, Vornehmere stellten sich die Gründung eigener Klöster, die sie mit höchster Munificenz ausschmückten, zu einer Aufgabe ihrer spätern Jahre, an der sie mit wachsender Neigung arbeiteten*). Neben der Sorge für ihr Seelenheil tritt dabei die

*) Von höchstem Interesse sind in dieser Beziehung die von Gaye Carteggio I. No. 4—9 publicirten Briefe des Grossseneschalls Niccola Acciajuoli, der die Reichthümer, welche er im Dienste der neapolitanischen Krone erworben, grossentheils zur Stiftung der Karthause von Florenz, seiner Vaterstadt, verwendete. Diese Stiftung scheint fast der Hauptgegenstand seiner Sorge, neben dem selbst die wichtigsten politischen Angelegenheiten in den Hintergrund treten. Er will keine Kosten sparen und ist stets besorgt, dass seine Mandatarien die Details nicht schön, nicht prachtvoll genug machen. Zorn und Melancholie, versichert er, fliehen, wenn er an dies Kloster denkt. Er betrachtet es als sein theuerstes Gut, als das Einzige, was nach seinem Tode sein eigen bleiben, was seinen Namen erhalten wird. Es scheint nicht grade, dass er mit dieser Stiftung nur sein Seelenheil erkaufen wollte, sondern, dass er mehr das reiche, kostbare, mit allen Kunstherrlichkeiten geschmückte Monument im Auge hatte. In einer Stelle seiner Briefe spricht er völlig im Tone des Freigeistes. „Wenn die Seele unsterblich ist, wie der Herr Kanzler sagt, so wird die meinige, wo ihr auch der Aufenthalt angewiesen sein mag, sich dieser Stiftung erfreuen."

Kunstliebe oft überwiegend hervor. Bei dieser Kunstliebe wurden denn auch die hervorragenden Künstler hochgeehrt und gesucht. Die Urkunden der Florentiner Behörden über die Anstellung des Arnolfo di Cambio und des Giotto, die wir später betrachten werden, sind merkwürdige Zeugnisse officiellen Anerkenntnisses, und auch die Fürsten verschmäheten nicht, auf die Arbeitsstätte zu kommen und mit den Künstlern Worte zu wechseln oder das Fortschreiten ihrer Arbeit zu beobachten. Zwar so glänzende Auszeichnungen wie den Dichtern oder Gelehrten wurden ihnen nicht zu Theil; sie blieben stets in zünftigem Verbande und behielten die bescheidene Haltung des Handwerks bei. Aber grade dies schützte sie vor eitler persönlicher Ueberhebung, während die allgemeine Gunst, die Nachfrage nach ihren Werken, das Bewusstsein ihrer Mitarbeit an den höchsten Angelegenheiten ihr Selbstgefühl hob und die Bedeutenderen unter ihnen überdies durch ihre Begabung und durch den Verkehr mit Gelehrten in den höchsten Ideen der Zeit mitlebten und an ihnen mitarbeiteten.

Allerdings kam aber diese Gunst der Umstände nicht allen Künsten in gleichem Maasse zu.

Drittes Kapitel.

Die Architektur bis gegen 1250.

Schon die sittlichen Zustände Italiens lassen vermuthen, dass die künstlerische Begabung der Nation nicht grade eine überwiegend architektonische sein konnte. Die Architektur verlangt Gemeinsinn, Hingebung, eine gläubige, verehrungsvolle Stimmung; sie gedeihet daher überall nur in der Jugendzeit der Völker und verliert ihre schöpferische Kraft, sobald das persönliche Selbstgefühl der Einzelnen herangereift ist. Die Italiener aber begannen ihre historische Laufbahn mit der egoistischen Zersplitterung, in der andere Völker enden, und selbst das durchgeführte republikanische System diente nur dazu, die individuelle Kraft zu regeln und zu bewusster Virtuosität auszubilden, nicht sie dem Gemeinwesen bleibend zu unterwerfen. Auch in der Kunst sind sie daher vorzugsweise auf das Individuelle angewiesen, auf die Auffassung und Darstellung des Einzellebens; für die Architektur fehlte ihnen sowohl der Gegenstand, die begeisterte Anschauung des Gemeinwesens, als auch die Fähigkeit sich unterzuordnen und zu einer Gesammtarbeit zusammenzuschliessen. Sie sind vor Allem Plastiker und betrachten auch die Architektur zunächst von diesem Standpunkte, nicht als ein gemeinsames, auf harmonische Gesammtwirkung berechnetes Werk, sondern als eine Gelegenheit zu individuellen, plastisch-decorativen Leistungen.

Es ist daher begreiflich, dass sie keinen eignen Baustyl im höheren Sinne des Wortes, wie es der griechische gewesen war und der gothische der nordischen Völker grade jetzt wurde, erzeugten; sie hatten dafür weder Sinn noch Bedürfniss. Aber dennoch haben ihre Bauwerke eine gewisse Eigenthümlichkeit, gemeinsame, wiederkehrende Vorzüge, ein nationales Gepräge, das

sie von andern sehr scharf unterscheidet. Es reicht dies freilich nicht weiter, wie ihre Nationalität überhaupt; es ist nicht die freierstrebte, active, geistige Einheit des Volksgeistes, sondern nur die passive Gleichheit und Uebereinstimmung, welche durch die gleichen Eindrücke der Natur und der geschichtlichen Ueberlieferungen auf alle Einzelnen entsteht. Aber diese Einwirkung der Natur und die dadurch hervorgebrachte Uebereinstimmung der Einzelnen ist hier unter dem kräftigeren Himmel Italiens viel stärker als in den nördlichen Ländern, und auch dies Naturelement gehört zu den wohlberechtigten Factoren der Architektur.

Jeder kennt die sehr charakteristische Weise aller Aeusserungen der Italiener, ihre ruhigen, maassvollen und doch höchst sprechenden Bewegungen, ihre Vorliebe für bequeme, breite Verhältnisse, einfache Formen, übersichtliche Anordnungen, ihre Abneigung gegen alles Verwickelte, Kleinliche, Künstliche, und dann wieder ihre Freude am Entschiedenen und Kühnen, am Glänzenden und Heiteren, an gesunder Lebensfülle und am Reichthum des Schmuckes. Das sind noch nicht künstlerische Gefühle und noch weniger Resultate künstlerischer Einsicht, aber wohl Elemente, welche auch auf die Kunst einwirken und besonders in der Architektur, wo sie nicht unter der Fülle sittlich persönlicher Erscheinungen verborgen liegen, deutlich zu Tage treten.

Auf ihnen beruht zunächst das specifisch-italienische Raumgefühl, welches sich von dem nordischen weit unterscheidet. Während dieses theils das behaglich Enge, theils das kühn Emporstrebende, Knappe, Schlanke, und zugleich bedingte, aus verschiedenen Grössen zusammengesetzte Proportionen liebt, sucht der italienische Sinn auch im baulich umschlossenen Raume das Breite, Geräumige, Luftige selbst bis zur Leere, und zieht die Gleichheit, das quadratische Verhältniss, dem bedingten oblongen vor. Diese Verschiedenheit wird dann durch das Hinzutreten des individuellen Elements noch viel wichtiger als sie an sich sein würde. Eben durch das stärkere Selbstgefühl bildet sich bei den Italienern auch ein sehr ausgesprochenes Gefühl für die Hauptverhältnisse des Raumes, sie schreiten nicht erst durch die Anschauung der Theile zum Ganzen fort, sondern fassen dieses in seiner Allgemeinheit und in seinem Verhältnisse zu dem beschauenden Indi-

viduum sofort in's Auge. Der Raum als solcher individualisirt sich ihnen und sie sind daher vor Allem bemüht, die Beziehungen seiner Dimensionen und seiner wesentlichen Abtheilungen klar und ausdrucksvoll festzustellen. Ihr musikalisches Talent tritt hier in der Architektur zuerst hervor.

Daneben macht sich dann die plastische Richtung geltend. Ihr feines Gefühl für das Einzelleben, für die Schönheit der menschlichen Gestalt und für die verwandten und vorbereitenden Züge der Thier- und Pflanzenwelt äussert sich in günstigster Weise in der Anmuth und in dem lebensvollen Reichthume des Schmuckes, so wie in der unbefangenen Einfügung desselben in die Raumverhältnisse.

Im Allgemeinen also und in den Einzelheiten offenbart sich der italienische Sinn in seiner liebenswürdigen und bedeutenden Eigenthümlichkeit. Aber zwischen diesen beiden Extremen fehlt meistens die befriedigende Vermittelung. Vermöge ihres scharfen praktischen Verstandes und der trefflichen Materialien, welche das Land bietet, bauen die Italiener mit untadelhafter Solidität, selbst mit grosser Kühnheit, aber die Anforderung einer organischen Einheit des Ganzen und seiner Theile, die Nothwendigkeit, aus dem Allgemeinen das Besondere, aus den Raumverhältnissen und stofflichen Bedingungen die constructive Gliederung und aus dieser wieder die Ornamentation zu entwickeln, haben sie niemals recht tief empfunden; nicht bloss ihre Gebäude, sondern auch ihre theoretischen und kritischen Aeusserungen beweisen diesen Mangel. Sie betrachten das Gebäude fast nur wie ein Gehäuse oder einen Rahmen für eine Sammlung von Bildwerken, Gemälden und decorativen Ergüssen, und machen daher an dasselbe zunächst nur die Ansprüche, welche diese Bestimmung mit sich bringt, angenehme Verhältnisse und genügende Begrenzungen, in denen sich jene schönen Details freierer Kunstleistungen geltend machen können. Sie nehmen keinen Anstoss, wenn die Wände im Inneren und Aeusseren durch den Mangel lebendiger Gliederung leer und wie unvollendet erscheinen, sie halten damit die architektonische Arbeit zunächst für geschlossen, lassen sie so Jahrhunderte lang stehen, ohne durch diesen Anblick zu weiterer Ausführung gereizt zu werden.

Sie finden selbst an der Oede breiter Räume ein gewisses Wohlgefallen, weil sie späteren unabhängigen Kunstwerken ein freies Feld gewährt. Das Nothwendige und das Schöne oder Zierliche sind daher nicht, wie es der Geist organischer Architektur fordert, untrennbar verschmolzen, sondern fallen gelegentlich auseinander. Hölzerne oder eiserne Anker und äussere Stützen, die sich ohne irgend eine ästhetische Durchbildung als Nothbehelf zu erkennen geben, übersieht das Auge des Italieners leicht, und erfreut sich dafür an der Schlankheit und Leichtigkeit der Säule, die, dem Drucke der Gewölbe nicht genügend, solche Hülfsmittel nöthig machte. Noch weniger aber fragt man bei Façaden, Giebeln, Bildnischen und ähnlichen Decorationen nach ihrer organischen Berechtigung, oder nimmt Anstoss an der im Verhältniss zu der einfachen Anlage allzu üppigen Fülle hinzugefügten Schmuckes oder an dem Wechsel reicherer oder sparsamerer Decoration an verschiedenen Stellen.

Alle solche Mängel der organischen Einheit verletzen aber auch uns hier keinesweges so, wie an nordischen Gebäuden, da sie nicht als Verstösse gegen eine anerkannte Regel erscheinen, sondern vielmehr der Grundanschauung, die sich überall zeigt, entsprechen. Es sind Aeusserungen einer Gesinnung, für welche das Schöne nur in der Form individueller Leistungen seinen vollen Werth hat, welcher der architektonische Organismus Nebensache und der Zwang durchgeführter Regel unerträglich ist. Wenn wir uns auf diesen nationalen Standpunkt zu stellen vermögen, wird nicht nur das Anstössige solcher Willkürlichkeiten sehr gemildert, sondern wir beginnen selbst in dem zunächst Disharmonischen die innere geistige Harmonie, in der scheinbaren Unordnung Maass und System zu entdecken. Diese ist hier in der Kunst ebenso wie in der politischen Geschichte dieser Zeit nur die natürliche Aeusserung der Lebensfülle individueller Kräfte und giebt uns daher ein unbewusstes Zeugniss und Abbild jener Zustände. Diese Gebäude haben dadurch für den nordischen Beschauer etwas Geheimnissvolles, er fühlt sich angezogen und kann doch nichts von alle dem aufweisen, was er als architektonische Vorzüge zu betrachten gewohnt ist.

Jedenfalls aber entschädigt für diesen Mangel des Ganzen

der grosse Reiz des Einzelnen. In den Gegenden, wo Ueberfluss an antiken Fragmenten vorhanden war, hatten die Bauleute die Gelegenheit und gewissermaassen die Pflicht, sich in geschmackvoller Zusammenstellung derselben zu üben. Aber auch, wo es daran fehlte, wusste man, mit einem eigenthümlichen nationalen Talente, durch Verbindung verschiedener Materialien, oft der einfachsten Art, durch wechselnde Lagen verschiedener Steine, oder auch von Ziegeln und Steinen den Wandflächen oder Bögen mit wenigen Kosten einen grossen Reiz zu geben. Zu dieser mehr durch die Farbe wirkenden Decoration kommt dann die Neigung zu plastischer Ausstattung bald mit rein architektonischen Ornamenten, bald mit schon kunstreicheren aus dem Pflanzen- oder Thierreiche entlehnten, und endlich mit selbstständigen Reliefs und andern Bildwerken, welche durch das vortreffliche Material des Marmors begünstigt wurde, aber doch ihre Wurzel in der ganzen Anlage und Richtung der Nation hatte. Anfangs, so lange die Leitung der Bauten in den Händen gewöhnlicher Maurer und Steinarbeiter war, führte diese plastische Neigung zu einem wilden phantastischen Spiel, später aber, bei wachsender Civilisation und Verschönerungslust, veranlasste sie die städtischen Obrigkeiten, die Meister, denen sie die Leitung der öffentlichen Prachtbauten anvertrauten, am liebsten aus der Zahl derer zu nehmen, die sich als Bildhauer ausgezeichnet hatten. Die Verbindung beider Künste war hier die umgekehrte wie in den nordischen Ländern; in diesen gingen die Bildner aus den Bauhütten hervor, hier die Baumeister aus den Bildhauerwerkstätten, und diese verschiedene Herkunft und Vorbildung der Meister gab denn auch der Architektur selbst eine andere Richtung. Sie gewann durch den Einfluss dieser angesehenen Künstler eine höhere künstlerische Durchbildung, aber nicht im eigentlich architektonischen Sinne. Zu jener Selbstlosigkeit, die nur nach dem gemeinsamen Ziele strebt und die eigne Individualität unterordnet, konnte der Plastiker sich nicht entschliessen, da in seiner Kunst grade das Individuelle den Werth bestimmt. Die höchsten Ziele architektonischen Strebens erreichten sie daher nicht in dem Grade wie ihre nordischen Kunstgenossen. Aber dafür bewegen sie sich freier, origineller, energischer. Während die nordischen Meister immer nur

schrittweise über die Erfolge ihrer Vorgänger hinausgingen und ihre Erfindungen nur in oft sehr beachtenswerthen, aber doch nicht gleich in's Auge fallenden Feinheiten der Ausführung bestanden, gaben die italienischen einen Reichthum verschiedenartiger, kühner und origineller Anlagen, welche die Phantasie immer mit neuem Reize anregen und den künstlerischen Verstand vielfach beschäftigen. Während jene immer mehr den Styl, d. h. die organische Structur im Auge hatten, war die Aufmerksamkeit bei diesen mehr auf die individuelle Bestimmung des Gebäudes gerichtet, der sie vermöge einer einfacheren Construction und der grossen Freiheit im Gebrauche der Mittel, welche sie sich gestatteten, oft einen höchst charakteristischen Ausdruck zu geben wussten. Hatten sie wenig Gefühl für die organische Einheit im constructiven Sinne, so waren sie dagegen in der Durchführung der decorativen oder charakteristischen Gedanken strenger als ihre nordischen Kunstgenossen. Während diese so sehr nur an den Styl, an die jedes Mal geltenden Regeln ihrer Kunst dachten, dass sie einen älteren Bau schonungslos in neueren Formen fortführten, erlaubten sich die italienischen Meister solche gänzliche Abweichung nur bei solchen Anfügungen, die sie als selbstständige Werke ansahen, bei Façaden oder einzelnen Kapellen, während sie bei unmittelbarer Berührung der ältern Arbeit sich so genau den Formen derselben anschlossen, dass wir an vielen nach langer Unterbrechung fortgesetzten Bauten die Grenze der Zeiten kaum oder nur bei schärfster Beobachtung entdecken. Ihr plastisches Gefühl für den charakteristischen Ausdruck und für die individuelle Einheit leitete sie dabei, und ihre Freiheit von schulmässiger Gewöhnung erleichterte es ihnen, diesem Bedürfnisse zu folgen.

Ungeachtet dieser Freiheit und des Strebens nach Originalität bildeten sich aber doch theils durch die Abhängigkeit der Lehrlinge von ihrem Meister, theils durch den Wetteifer der Kunstgenossen gemeinsame Gewohnheiten. Da keiner zurückbleiben wollte, nahm jeder von den Leistungen benachbarter Meister Kenntniss und suchte sich ihre Vorzüge anzueignen. Auch brachte es die fortschreitende künstlerische Ausbildung mit, dass man sich nicht mehr willkürlich gehn liess, sondern nach Gründen und

Regeln fragte und den Anspruch an sich machte, die Quellen des Schönen vollständig zu benutzen. Diese Quellen sind aber für die Architektur stets historische, also bereits vorhandene Leistungen, und als solche boten sich den Italienern theils die einheimische, noch in vielen alten mehr oder weniger erhaltenen Werken vorliegende antike Kunst, theils die der nordischen Völker dar. Freilich konnte man sich keiner von beiden unbedingt hingeben; die Antike entsprach weder den herrschenden Verhältnissen noch dem christlichen Sinne, die Baukunst des Nordens aber setzte, abgesehn von manchem andern, was sie den Italienern unverständlich machte, ein ganz andres Raumgefühl als das ihrige voraus. Dennoch hatten beide etwas Anziehendes, diese eine gewisse Kühnheit, Eleganz und Wärme, jene die dem Nationalgefühl zusagende Würde, Ruhe und Einfachheit. Es wäre darauf angekommen, diese verschiedenen Vorzüge zu verschmelzen und daraus einen neuen italienischen Styl zu bilden, allein dazu waren theils jene Style innerlich zu sehr entgegengesetzt, theils die Italiener eben wegen ihres Mangels an schulmässiger Disciplin ungeeignet. Es blieb daher bei individuellen Versuchen, bei denen dann aber die Erfolge und der Einfluss des Publikums eine gewisse Uebereinstimmung hervorbrachten, vermöge welcher dann endlich die Elemente des Gothischen im Allgemeinen jedoch bald in stärkerer, bald in schwächerer Weise das Uebergewicht erhielten.

In diesem Sinne gab es also auch herrschende Stylformen und Stylveränderungen, aber mit viel geringerer Bedeutung, als bei den nordischen Nationen. Für diese waren sie Stufen ihrer geistigen Entwickelung, allgemeine Gesetze, denen sich für die Zeit ihrer Geltung alles unterwarf; den Italienern erschienen sie mehr als ein blosser Geschmackswechsel, als eine Bereicherung des vorhandenen Formenvorraths, von der man nach individuellem Belieben Gebrauch machen konnte oder nicht. Das italienische Raumgefühl und ihre ganze Auffassung der Architektur blieben ohnehin unverändert, die fremden Formen bildeten also nur eine neue Weise der Decoration, die man, eben weil sie keinen festen Boden hatte, auch gelegentlich übertrieb und neben der sich auch ältere Formen erhielten. Von romanischem Style sollte man in

Italien gar nicht sprechen; das Romanische ist hier nicht Styl, sondern Natur, die sich auch in der italienischen Form der Gothik wieder geltend machte. Scharf gesonderte Epochen entstanden daher nicht, die Geschichte hat mehr den Charakter eines gleichmässigen sehr ruhigen Verlaufs, bei dem das Interesse mehr in den Aeusserungen des individuellen Geistes als in allgemeinen Fortschritten beruht. Die chronologische Bestimmbarkeit ist daher sehr geringe und es giebt Fälle, wo längst veraltete Formen wieder in vereinzelte Anwendung gebracht sind.

Wichtiger ist das geographische Element. Es giebt Gegenden, wie Venedig, welche einen bleibenden baulichen Localcharakter haben, der sich ebenso unverändert erhält, wie das allgemeine italienische Raumgefühl. Es giebt andere, wie z. B. Toscana, wo ohne solche natürliche Verschiedenheit das städtische Leben so rege war, dass jede grössere Stadt bauliche Eigenheiten und also gewissermaassen einen eigenen Styl ausbildete, der sich wiederum lange erhielt. Allein diese Localgewohnheiten sind eben nur Erscheinungen des herrschenden Individualgeistes in grösserem Maassstabe, während derselbe andrerseits die Bildung von wirklich künstlerischen Provinzialschulen erschwert, und namentlich vom Beginn des XIII. Jahrhunderts an die wechselnde Kunstliebe es mit sich bringt, dass berühmte Meister in ganz Italien begehrt und herbeigerufen werden und so ihren Wirkungskreis weithin ausdehnen und zum Erlöschen der provinziellen Besonderheiten mitwirken. Nur eine Grenzscheidung ist wie in politischer so auch in künstlerischer Beziehung von bleibender Wichtigkeit; die zwischen der monarchisch regierten und orientalisch ruhigen, südlichen Region und dem übrigen, mehr von nordischen Einflüssen berührten und überwiegend freistädtischen Italien. Dieses ist eigentlich allein thätig und vorangehend, der ausschliessliche Träger der Geschichte, jenes nur der empfangende und die dort erzeugten Formen mit schwachen Modificationen aufnehmende Theil, und es erscheint zweckmässig, beide auch in unserem Vortrage zu trennen und Süditalien erst zuletzt in raschem Ueberblicke des ganzen Kunstgebietes zu betrachten.

In dem Zeitpunkte, wo wir die Baugeschichte wieder aufzunehmen haben (1150) zerfiel diese nördliche Hälfte Italiens in drei

Regionen oder Schulen, den Kirchenstaat, die Lombardei und Toscana. In dem ersten war noch nicht einmal der Anfang einer architektonischen Neubildung gemacht. In der Lombardei strebte man mit Hülfe fremder Formgedanken nach einem festern Systeme und übte sich im Gewölbebau, in Venedig nach byzantinischen Vorbildern, in der Lombardei mehr in germanischer Weise. In Toscana endlich zeigte sich schon damals die dieser Gegend eigenthümliche Feinheit des Sinnes, indem man bei fortdauernder Benutzung antiker Fragmente an den altchristlichen Formgedanken nicht bloss festhielt, sondern sie aus der bisherigen Vernachlässigung herzustellen und neu zu gestalten suchte. Es führte dies gegen Ende des XI. und im Anfange des XII. Jahrhunderts zur Entstehung zweier verwandter, aber doch verschiedener Schulen. Die eine, welche ihren Sitz hauptsächlich in Florenz hatte, schloss sich unmittelbar nachahmend an die Antike an und war dabei in decorativer Hinsicht so glücklich, dass manche ihrer Arbeiten im feinen Verständniss des antiken Systems und in heiterer Anmuth mit der Frührenaissance des XV. Jahrhunderts wetteifern und Zweifel über die Möglichkeit ihrer Entstehung in so früher Zeit erweckt haben. Allein diese zarte Weise, deren höchste Leistung die Façade von S. Miniato al monte ist*), war

*) Seit ich in Band IV. Abth. 2 S. 192 über diese Kirche sprach, haben Burckhardt (Cicerone S. 101, 111) und Kugler (Gesch. d. Bauk. II. 62) sie an das Ende des XII. oder den Anfang des XIII. Jahrh. verweisen wollen, während ich durch neue Betrachtung der meisten hieher gehörigen Bauten und durch eigne Anschauung der mir früher nur durch Rumohr's Mittheilungen (Ital. Forsch. III. 206) bekannten, für das Chronologische entscheidenden Façade der Kathedrale von Empoli meine frühere Ueberzeugung befestigt habe. Diese Kirche ist im XVI. Jahrhundert wesentlich verändert, indem sie statt der frühern dreischiffigen Anlage ein breites Schiff mit kleinen Kapellen erhalten hat, wobei denn auch der obere Theil der Façade diesem breiteren Oberschiffe angepasst werden musste. Doch scheinen auch hier ältere Theile verwendet, und jedenfalls ist der untere Theil der alten Façade vollständig erhalten. Er besteht, ganz ähnlich wie in S. Miniato, aus fünf Arcaden, von denen jedoch nur die mittlere ein Portal enthält, die vier andern aber in schwarzem Marmor auf weissem Grunde durch längliche Rechtecke und darüber durch Kreise mit Kreuzen verziert sind. Ueber den Bögen läuft ein Gesims mit plastisch hervortretenden Löwenköpfen von strenger, guter Arbeit, und dann ein breiter Fries mit der ausführlichen Inschrift (deren Anfang Rumohr a. a. O. mittheilt), in

in der That ein Fremdling in dieser unruhig-bewegten, kräftigen Zeit und wurde sehr bald durch eine zweite, ihr verwandte

welcher zwar der „ausgezeichnete Meister, der dies hervorragende Kunstwerk" machte, nicht, wohl aber die Jahreszahl 1093 ausdrücklich als die des Anfangs und die Namen dreier Priester genannt sind, deren Fleiss und grosser Arbeit man das Werk, d. h. doch wohl die zu demselben erforderlichen Summen verdanke. (Hoc opus eximii prepollens arte magistri — bis novies lustris annis jam mille peractis — ac tribus est ceptum post natum virgine verbum. — Quod studio fratrum summoque labore patratum — Constat Rudolfi Bonizonis presbiterorum — Anselmi Rolandi presbiterique Gerardi etc.) Die Aechtheit der Inschrift ist so unzweifelhaft und die Uebereinstimmung mit der Façade von S. Miniato so gross, dass man nothwendig auch diese für ein Werk ungefähr derselben Zeit, höchstens also vom Anfange des XII. Jahrhunderts, halten muss. Die für S. Miniato geltend gemachte Jahreszahl 1013, gegen welche Burckhardt und Kugler streiten, ist allerdings nicht auf die Façade zu beziehen, da sie nur das Datum einer für einen zu unternehmenden Neubau der Kirche bestimmten Schenkung Kaiser Heinrich's II. ist, in deren Folge dann erst allmälig der Bau bis zu diesem äussersten Westende vorgeschritten sein wird. Eben so wenig maassgebend ist aber die von Kugler und Burckhardt auf die Façade bezogene Jahreszahl 1207, welche eine Inschrift im Mosaikfussboden des Schiffes unfern der Façadenmauer enthält. Denn die noch lesbaren Worte dieser beschädigten Inschrift deuten darauf hin, dass diese Verschönerung ein ganz unabhängiges, nach der Vollendung des Gebäudes und namentlich auch des Einganges gestiftetes Werk war: „His valvis ante celesti numine dante MCCVII. re . . . Metricus et judex hoc fecit condere Joseph." — (Eine dritte Zeile enthält nur fromme Wünsche für den Stifter.) Diese Jahreszahl ist also gleichgültig und da bei keinem der andern verwandten Gebäude von antikisirender Tendenz in und bei Florenz ein andres Datum vorkommt, so wird man sie sämmtlich in die durch die Façade von Empoli fixirte Zeit bringen müssen. Dass das Datum von 1293, welches Vasari im Leben des Arnolfo für die gesammte Marmorbekleidung des Baptisteriums von Florenz angiebt, irrig sei, indem Arnolfo nur die bis dahin noch unbekleideten Ecken mit weissem Marmor auslegte, ist schon von Rumohr und Kugler vermuthet und aus den von den Herausgebern des Vasari (I. 251) angegebenen Gründen als völlig erwiesen anzunehmen. Wenn daher Burckhardt a. a. O. die ganze Gruppe dieser verwandten Gebäude und Ueberreste, welche ein bewusstes Zurückgreifen auf antike Verhältnisse zeigen (das Baptisterium, die kleine Basilika SS. Apostoli, dann die Vorhalle von S. Jacopo sopr' Arno, der Rest der alten Façade an der Badia auf dem Wege nach Fiesole, und endlich S. Miniato, wozu auch noch einige Reste an S. Salvadore, der kleinen Kirche am erzbischöflichen Palast, und an S. Leonardo bei Florenz gehören) in die Zeit „kurz vor oder um das Jahr 1200" verweist, so ist das nur dadurch erklärbar, dass er eben Empoli nicht kannte. Kugler a. a. O. geht schon etwas weiter zurück, setzt aber doch S. Miniato erst an den

Schule, durch die von Pisa verdunkelt, welche, den Vorgang jener andern benutzend, ebenfalls durch den Glanz farbenreicher Marmorbekleidung anzog, zugleich aber durch den kräftigeren Schmuck freistehender oder stark ausladender Säulen, durch einen mehr plastisch anschaulichen Grundplan und durch kühn aufstrebende Kuppeln imponirte. Wie das Prachtwerk dieser Schule, der berühmte Dom von Pisa, die Phantasie anregte und in welcher Richtung er wirkte, beweisen schon die beiden bald darauf in seiner Umgebung aufsteigenden Bauten, das Baptisterium und der viel besprochene schiefe Thurm, mit denen wir die Baugeschichte des gegenwärtigen Zeitraums beginnen*).

Das Baptisterium, laut im Innern enthaltener Inschriften im Jahre 1153 gegründet und das Werk eines gewissen Diotisalvi**), ist ein ziemlich complicirter Kuppelbau. Innerhalb der

Schluss des XII. Jahrhunderts. Beide werden zu der späten Datirung durch die Voraussetzung bestimmt, dass Feineres nothwendig erst dem Gröberen folgen müsse. Allein so abstract darf man diese Regel nicht fassen, es kommt ebensowohl vor (die Renaissance giebt das unzweifelhafte Beispiel dafür), dass das Zarte und Geschmackvolle durch das Kraftstrotzende, Willkürliche verdrängt wird, und dass einer idyllischen Milde ein gewaltsam phantastisches Wesen folgt. Burckhardt a. a. O. bemerkt es selbst als auffallend, „dass auf ein Façadensystem wie das der genannten Kirchen eine solche Missbildung habe folgen können wie die Vorderseite der s. g. Pieve von Arezzo". In der That lag ein grösserer Zeitraum dazwischen, und jene milde Schule, die überdies nur in geringem Umfange und eine kurze Zeit hindurch wirkte, war schon lange ausgestorben, ehe Marchione (oder wie der Meister von Arezzo heissen mochte) sich zu diesem Non plus ultra bizarrer Kraftäusserung steigerte.

*) Dem neuesten und zugleich in gewisser Weise vollständigsten Werke über die Baukunst in Italien, der: Storia dell' Architettura in Italia dal Secolo IV. al XVIII. des Marchese Amico Ricci, Modena 1857 ff. 3 Bände 8°, fehlen leider alle Abbildungen und selbst richtig leitende Grundsätze. Ausserhalb Italiens ist der Verf. auch mit der Literatur nur sehr oberflächlich bekannt und in seinem eignen Vaterlande gehn seine eignen Anschauungen nicht sehr weit oder doch nicht sehr tief. Selbst beim Gebrauch der ihm vorliegenden Quellen verfällt er einige Male in recht grobe Missverständnisse. Aber er hat die italienische Literatur, die Guiden und andre Localschriftsteller fleissig benutzt und darf nicht übergangen werden.

**) Die Inschriften: MCLIII. Mense Aug. fundata fuit haec ecclesia, und: Deotisalvi magister hujus operis, stehn an verschiedenen Seiten eines Pfeilers. Man schreibt dem Diotisalvi auch die Kirche S. Sepolcro in Pisa zu; allein die Inschrift: Hujus operis fabricator Deustesalvet nominatur, steht nur am Cam-

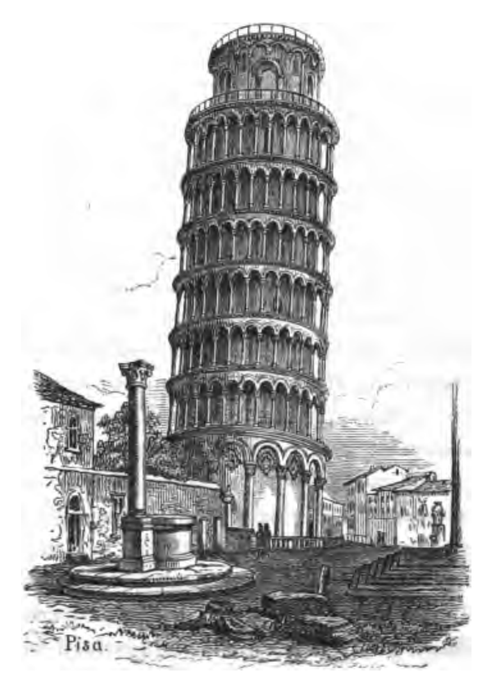
kreisformigen Umfangsmauer begrenzen zwölf Stützen, acht mächtige Säulen und vier regelmässig dazwischen gestellte viereckige Pfeiler, einen innern Kreis und tragen vermittelst hochgestelzter Rundbögen ein zweites durch zwölf Pfeiler gebildetes Stockwerk, auf dessen Bögen die Kuppel ruht, die nun aber nicht kugelförmige Gestalt hat, sondern als ein ziemlich steiler Kegel noch 65 Fuss aufsteigt. Ueber den Kreuzgewölben jenes erwähnten Umganges liegt eine mit einem Tonnengewölbe gedeckte, hohe Empore, von welcher auf ihrer innern Seite die hohe und steile Kuppel, auf der äusseren aber eine zweite kugelförmige Wölbung aufsteigt, welche sich an die Kuppel anlegt, so dass die ganze Kuppel im Aussenbau, da jene ansteigende Kugel in ihrer Mitte durch die Kegelgestalt der innern Kuppel durchbrochen wird und mit derselben ein Ganzes bildet, eine fast birnförmige Gestalt erhält. Wahrscheinlich ist diese sonderbare Anlage indessen nicht dem ersten Baumeister zuzuschreiben, denn die Spitzgiebel und Maasswerkfenster an der obern Arcatur verrathen, dass diese Theile frühestens in der Spätzeit des XIII. Jahrhunderts ihre Vollendung erhalten haben können. In der Decoration der untern Theile dagegen erkennen wir den Jünger des Dombaumeisters und den maassvollen Sinn dieser frühen toscanischen Schule. Die äussere Decoration besteht nämlich unten aus zwanzig hohen Arcaden von ziemlich stark ausladenden Halbsäulen und etwas überhöhten Rundbögen, und darüber auf einem nicht ohne antike Reminiscenz gebildeten Horizontalgesimse aus einer Gallerie von ziemlich schlanken freistehenden Säulen wiederum mit stark überhöhten Bögen. Wahrscheinlich sollte diese Gallerie wieder von einem Gesimse geschlossen werden, während ihr jetzt jene schon erwähnten Spitzgiebel sehr bizarr und unschön aufgesetzt sind. Alle aus der ersten Bauzeit herstammenden Theile sind sehr reich und geschmackvoll verziert, die Wände in weissem Marmor von schwarzen Streifen durchzogen, Kapitäle, Bögen, Zwickel, zum Theil selbst die Säulen-

panile, und der spitzbogige achteckige Bau der Kirche wird erst der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts angehören. Die Maasse des Baptisteriums sind: Innerer Durchmesser des ganzen Gebäudes 96 Fuss, des innern Kreises oder der Kuppel an ihrem Fusse 57, innere Höhe vom Boden bis zum Gesimse unter der Kuppel 87 Fuss, der Kuppel 65 Fuss.

stämme von vortrefflichster Ausführung, namentlich sind die kleinen Köpfe an den Bogenansätzen der Gallerie plastische Meisterwerke. Häufig sind antike Ueberreste verwendet, selbst die acht grossen Granitsäulen des Innnern sind zum Theil antik und ungleichen Maasses, und von den korinthischen Kapitälen zeigen einige noch die Embleme heidnischer Götter. Aber auch an den zur Zeit des Baues gearbeiteten ist das Blattwerk mit grosser Freiheit und mit unverkennbarem Verständniss der antiken Motive ausgeführt, auch scheint es eine antike Reminiscenz, dass die Säulen und Pfeiler des Innern sämmtlich (was auch schon im Dome theilweise vorkommt) einen architravartigen Aufsatz haben. Dagegen enthalten die Mosaiken des Bodens sehr bekannte maurische Muster, welche, da die Anwesenheit maurischer Arbeiter nicht anzunehmen ist, nach im Orient aufgenommenen Zeichnungen gefertigt sein werden. Jene Anhänglichkeit an die Antike that also nicht bloss der Freiheit eigner Erfindung, sondern auch der Empfänglichkeit für fremde Leistungen keinen Abbruch.

Lange ehe die Taufkirche vollendet war, begann man den dritten Prachtbau des Domplatzes, den Glockenthurm. Das Jahr der Gründung 1174 ist durch eine Inschrift festgestellt und als Baumeister werden laut alter Tradition, Bonanno, der als Bildner in Erz noch später zu erwähnen ist, und ein Deutscher, Wilhelm von Inspruck, genannt, von dem übrigens sonst nichts bekannt ist*) und dessen fremde Herkunft sich auch in dem Gebäude nicht zu erkennen giebt. Dieses ist vielmehr eine sehr rationelle, aber auch etwas trockne Ausbildung des ächt italienischen Gedankens eines selbstständigen Glockenthurms und zwar vermittelst des pisanischen Arcadenschmucks. Der Thurm ist nämlich nicht wie gewöhnlich viereckig, sondern (bei seiner Isolirung ganz consequent) cylindrisch gebildet und zwar in sieben Stockwerken, einem grössern Untergeschosse und sechs kleineren Geschossen von ungefähr gleicher Höhe und doppelter Säulenzahl ihrer freistehenden Arcaden. Welchen Abschluss nach oben man ursprüng-

*) Vasari im Leben des Arnolfo sagt nur, dass dieser Wilhelm, „wie er glaube“, ein Deutscher gewesen. Die nähere Angabe des Geburtsortes beruht auf der (muthmaasslich auf eine archivalische Nachricht gegründeten) Angabe des Schottländers Dempster, der im XVII. Jahrhundert Professor in Pisa war.



Campanile zu Pisa.

lich beabsichtigte, ist ungewiss, da das etwas zurücktretende letzte Stockwerk, welches ihn jetzt bewirkt, erst im XIV. Jahrhundert hinzugefügt ist. Die Säulen (im Ganzen 208) sind grossentheils antik und von verschiedenen Steinarten, die Details dem Dome nachgeahmt, die Bogenfelder unten mit Statuen geschmückt, die Kapitäle korinthisirend. Doch hat hier schon das feine Verständniss der antiken Ornamentation einer derberen, mehr mittelalterlichen Behandlung Platz gemacht. Der vielfarbige Reichthum so vieler Säulen und der Anblick der luftigen Hallen, welche den festen Kern umgeben, verleihen dem Gebäude einen gewissen heitern Reiz, der aber doch kaum die Monotonie des unverjüngten Aufsteigens gleichhoher Stockwerke überwindet und der Ruhm des „schiefen“ Thurmes beruht eben auf dieser Schiefe, die freilich so bedeutend ist, wie kaum bei irgend einem andern Gebäude, indem er sich um mehr als zwölf Fuss nach einer Seite hinneigt.

Die Ansicht, dass dies ein von vornherein beabsichtigtes Kunststück sei, findet noch immer einzelne Anhänger*), welche darin einen Beweis mittelalterlicher Sonderbarkeit und phantastischer Willkür sehen. In der That giebt es in Italien mehrere auffallend schiefe Gebäude und bei einem derselben, dem bekannten Thurm Garisenda in Bologna, wird man annehmen müssen, dass er ursprünglich schon so gebaut sei**). Allein die Garisenda ist ein schmuckloser Wartthurm eines adlichen Hauses, und da solche Thürme überhaupt Gegenstände roher Ehrbegierde waren, und dieser neben dem gewaltigen Thurme der Asinelli errichtet wurde (1110), ist es möglich, dass der stolze Bauherr in dieser originellen Weise seinen Nachbar hat überbieten wollen, während man bei der abstracten Regelmässigkeit des Pisaner Thurmes nicht begreift, dass der Architect selbst sie in dieser Weise zerstört habe. Da überdies der Augenschein zwischen den drei untern und sämmtlichen obern Stockwerken die Differenz ergiebt, dass in jenen auch die Umgänge abschüssig, in diesen aber Säulen und Bögen auf der niedriger liegenden Seite erhöhet sind und so den Unterschied ausgleichen, so wird man mit grosser Sicherheit annehmen dürfen, dass die Senkung unbeabsichtigter Weise durch mangelhafte Fundamente eingetreten und erst bei Vollendung des dritten Stockwerks bemerkt worden, dann aber allerdings ungeachtet der dadurch entstehenden abenteuerlichen Wirkung der Bau fortgesetzt ist, indem man nun in den obern Theilen durch künstlich herbeigeführte Herstellung der senkrechten Haltung die Gefahr des Uebergewichts zu beseitigen wusste. War es daher

*) Schon Vasari erklärt die Schiefheit, freilich ohne nähere Begründung, für die Folge nachlässiger Fundamentirung, seitdem aber sind zahlreiche Schriftsteller dafür und dawider aufgetreten, welche Ricci, der sich selbst für die Absichtlichkeit entscheidet, Vol. I. p. 584 aufzählt. Man giebt dafür ausser der Voraussetzung einer abenteuerlichen Neigung auch technische Gründe, namentlich den, dass die Wände im Innern nicht vollständig parallel seien. Allein jene beruht auf einem Missverständnisse und dies ist bei der Schwierigkeit der Untersuchung und bei der grossen Ungenauigkeit mittelalterlicher Constructionen nicht als erwiesen oder auch nur erweislich anzusehn. Sehr verständig spricht sich darüber aus Burckhardt im Cicerone S. 103.

**) S. darüber nähere Nachrichten bei Ricci I. 577, der besonders L. B. Alberti's Gutachten geltend macht.

auch nicht eine absichtliche Abenteuerlichkeit, so liess man sich doch die wunderliche und drohende Erscheinung gefallen.

Während der ganzen Dauer des XII. Jahrhunderts war der Pisaner Dom für alle Kirchbauten Toscana's maassgebend, freilich überall mit Beschränkungen. Die Kuppel und die Kreuzarme blieben fast immer fort, man begnügte sich mit der einfachen Basilikenanlage, schmückte aber die Wände im Innern und Aeussern oder wenigstens Façade und Chornische wie dort mit Arcaden und Gallerien, die man indessen zuweilen aus Sparsamkeit auch in den obern Stockwerken nur blind anlegte. Kirchen dieser Art sind unter andern in Pisa selbst S. Frediano, S. Andrea, S. Pierino; in Lucca S. Giovanni, S. Maria foris portam, S. Frediano und die von 1203 datirte Façade von S. Pietro Somaldi; in Pistoja S. Andrea, S. Giovanni fuor civitas mit der datirten Façade von 1166 und der Dom, dessen Façade wahrscheinlich nach einem Brande von 1202 errichtet ist*), endlich auch die Kathedrale in Massa. Indessen war diese Nachahmung nicht sclavisch, sondern in jeder dieser andern Städte mit gewissen Eigenthümlichkeiten. In Pistoja liebte man freiere, leichtere Verhältnisse und weniger gedrängten Schmuck, in Lucca einen Anklang antiker Strenge, so dass an S. Frediano und an S. Maria foris portam, hier nur an der Chornische, dort auch an der Façade die Säulenreihen statt der Bögen grades Gebälk tragen.

Auch im Anfange des XIII. Jahrhunderts erhält sich im Ganzen dieselbe Weise, nur dass die Lust am Kräftigen und an plastischen Gebilden immer mehr von der Anmuth und der maassvollen Würde des früheren toscanischen Styls ableitete. Das früheste Beispiel solcher Neuerungen giebt die Façade von S. Michele zu Lucca, welche Kirche als Versammlungsort des städtischen Senates besonders reich geschmückt wurde. Hier sind zunächst die Säulen des Untergeschosses höher, stärker heraustretend und dabei durch starke Verjüngung noch höher erscheinend, dann die Schäfte in den beiden ebenfalls ziemlich hoch

*) Vasari lässt zwar den Nicolò Pisano im Jahre 1240 „die Zeichnung" des Domes geben (ed. n. I. 264); allein die Localschriftsteller (Tolomei, Guida pag. 11) schreiben ihm aus guten Gründen nur die Wölbung zu, während die Façade älter erscheint.



gehaltenen obern Arcaden nicht bloss wechselnd, sondern mit stark wirkender Sculptur geschmückt und an den Ecken als einfache Knotensäulen gebildet, und endlich hebt sich der mittlere Giebel noch mit zwei Arcadenreihen weit über das Dach, so dass die Mauer, nur durch eiserne Stangen gestützt, abenteuerlich in



S. Michele in Lucca.

die freie Luft hineinragt. Da die Kirche auf freiem Platze liegt und ihre Seitenwände ebenfalls mit reichem Arcadenschmuck versehen sind, die Anlage also auch auf Betrachtung von den andern Seiten berechnet war, ist es doppelt merkwürdig, dass die Erbauer sich den leeren Prunk dieser schwindelnden Erhebung erlaubten. Aehnlicher Anordnung und noch reicher an plastischen Verzierungen ist die Façade des Doms St. Martin zu Lucca, welche (abgesehen von der erst im J. 1233 hinzugefügten Vorhalle) laut Inschrift im Jahre 1204 von einem gewissen Guidetto

erbaut wurde*). Das Nonplusultra phantastisch-reichen Schmucks ist dann endlich die Façade der Stadtkirche (Pieve) zu Arezzo, welche um 1216 vollendet wurde**). An dem Pisaner Dome und andern ältern Kirchen dieses Styls ist die Zahl der Arcaden in allen obern Gallerien gleich und zwar die doppelte der grossen blinden Arcaden des Untergeschosses, so dass also bei ihnen Säule auf Säule steht. Hier dagegen hat jede der drei Zwerggallerien andre, immer abnehmende Dimensionen und eine scheinbar regellos zunehmende Zahl der Arcaden. Bei näherer Betrachtung findet man freilich eine Regel, aber eine sehr sonderbare; der Baumeister hat nämlich nicht, wie gewöhnlich und mit Recht geschieht, die Zahl der Arcaden, sondern die der Säulen in's Auge gefasst, welche natürlich immer um Eins grösser ist als jene. Das Untergeschoss hat fünf Arcaden und folglich 6 Säulen, in der ersten Gallerie ist die Säulenzahl 12, in der zweiten 24, in der dritten endlich, da eine weitere Verdoppelung nun doch zu stark gewesen wäre, 32, und mit diesem vierten Stockwerk, also ohne Giebel, schliesst dann das Gebäude. Der Baumeister hat also nicht aus Nachlässigkeit, sondern durch Künstelei gesündigt; er hat das bisherige System verbessern wollen und dabei, entweder weil er nicht fühlte, worauf es ankam, oder aus Widerspruchsgeist gegen seine Vorgänger, statt der Arcaden die Säulen verdoppelt, wodurch denn die ganz unklare Steigerung der Arcaden von 5 auf 11, 23, 31, und die Folge hervorgebracht ist, dass jede Säule auf

*) Auf dem Spruchbande einer Figur an einer Säule in der Nähe des Campanile:

Condidit electi tam pulchras dextra Guidecti. MCCIV.

Da man zu pulchras wohl nichts andres als columnas suppliren kann, so wird characteristischer Weise der Baumeister gar nicht als solcher, sondern nur als Plastiker gerühmt.

**) Vasari (im Leben des Arnolfo, I. 244), der dieses Jahr als das der Erbauung und seinen Landsmann Marchionne, dem er auch eine Reihe von Bauten in Rom zuschreibt, als den Baumeister nennt, wird dafür zwar keinen andern Beweis gehabt haben, als eine noch jetzt vorhandene Inschrift, die sich an den Portalsculpturen befindet und nur von diesen spricht: A. D. MCCXVI. mense Madii. Marchion sculpsit, (presbyter) Matheus munera fulsit. Indessen wird diese Sculptur ohne Zweifel während oder gleich nach der Erbauung der Façade ausgeführt und also die Jahrszahl auch für das Architektonische maassgebend sein.

einer Arcade, also auf dem Leeren steht. Dazu kommt aber dann noch das phantastische Formenspiel an den Säulen; nicht bloss, dass reich verzierte, gewundene, kannellirte mit glatten, gekuppelte oder vierfach verschlungene Schäfte mit einfachen wechseln, sondern auch eine Menge Thiergestalten und Ungeheuer sind hineingemischt, theils an den Kapitälen, theils als Träger der Säulenfüsse, theils endlich sogar karyatidenartig an Stelle der Säulen. Die Sculptur dieser Thiere ist keineswegs stumpf oder misslungen, der Reichthum an phantastischen Bildungen sogar zu bewundern, aber das Uebermaass wilder Details und der Mangel einer übersichtlichen Anordnung zerstören denn doch jede architektonische Wirkung, und man kann Vasari nicht Unrecht geben, wenn er dies Gebäude „nicht bloss ausserhalb der guten antiken Ordnung, sondern fast jedes richtigen und verständigen Verhältnisses“ findet. Der Grund dieser Verirrung war offenbar das Bedürfniss nach pikanten, neuen Formen, nach subjectiven phantastischen Aeusserungen, für die der hergebrachte Styl mit seiner Horizontaltheilung keine Stelle bot. Man konnte weder die Zahl der horizontalen Reihen noch die der Säulen in ihnen noch mehr vermehren, noch endlich diesen eine grössere Bedeutsamkeit beilegen, ohne in Uebermaass und Verwirrung zu gerathen. Man verlangte etwas, was dieser Styl nicht gewährte, und glaubte in Ermangelung eines weiterer Entwickelung fähigen Systems sich allen phantastischen Einfällen überlassen zu dürfen.

Im Kirchenstaate war ein solcher Zustand architektonischer Gesetzlosigkeit schon hergebracht. Je näher an Rom, desto reicher waren die Städte an antiken Gebäuden oder Ruinen, welche theils durch ihren Anblick, theils durch das fertige Material, das sie darboten, Auge und Sinn an den Reiz willkürlich verbundener Prachtstücke und den Mangel strengerer achitektonischer Einheit gewöhnten. In Rom selbst hatte dies Verfahren eine gewisse Berechtigung, ja selbst Weihe, weil die ältesten und ehrwürdigsten Heiligthümer, welche Rom besass und die Christenheit verehrte, schon ebenso aus Fragmenten erbaut waren, und gerade durch die anspruchslose Vereinigung des prachtvollen

Materials fromme Empfindungen erweckten. Dazu kam, dass Rom bei seiner zunehmenden Entvölkerung nicht neuer Stiftungen, sondern nur der Herstellung älterer bedurfte, denen man denn auch gern den Ausdruck ihres ehrwürdigen Alters liess. Ein Antrieb zur Bildung eines neuen Styls war daher überall nicht, auch in den politischen Verhältnissen nicht vorhanden, da die ewige Stadt sich fortwährend zwischen anarchischen Zuständen und Träumen von ihrer einstigen Grösse bewegte. Auch da, wo es zu einem völligen Neubau der verfallenden alten Kirchen kam, wurden sie daher fortwährend nach dem bisherigen Systeme mit mannigfach verschiedenen Säulen und Kapitälen, kahlen Wänden, rundbogigen Oberlichtern und offenem Dachstuhle, meist aber auch mit dem ernsten Schmuck eines grossen Mosaikbildes in der Tribune errichtet. S. Clemente *), mit der noch ganz erhaltenen innern Einrichtung, S. Crisogono und S. Maria in Trastevere, S. Maria in Araceli sind Beispiele dieser Art aus dem XII. Jahrhundert, und das angebaute Langhaus von S. Lorenzo fuori le mura gehört sogar schon dem XIII. an. Nur in feinen Zügen bemerkt man die Verschiedenheit dieser Basiliken von den frühern. Die Verhältnisse der mittlern Höhe und Breite sind geringer, die Fenster weiter, im Gegensatz gegen die ruhige und naive Haltung der ältern Basiliken, wo man eher in Leere, als in Ueberfüllung fiel, macht sich jetzt eine Neigung für schwere, gedrängte, derbere Zusammenstellungen und Formen geltend. Das individuelle Gefühl der Künstler tritt stärker und verschiedenartiger hervor, und zeigt sich bald in einer bunteren, mit Bewusstsein gewählten Mannigfaltigkeit, bald in einem stärkeren Anlehnen an antike Form, das aber niemals consequent durchgeführt wird. Bedeutende und günstige Beispiele dieses spätern römischen Styls sind die genannten beiden Kirchen von Trastevere, S. Maria und S. Crisogono, beide bald nach 1139 begonnen und im Laufe des XII. Jahrhunderts vollendet **). Besonders characteristisch ist

*) Dass S. Clemente wirklich aus dem XII. Jahrh. stammt, unterliegt nach der Entdeckung (1857) der darunter erhaltenen älteren Kirche keinem Zweifel. Vgl. übrigens über diese und die andern im Texte genannten Kirchen die Beschreibung Rom's, Band III.

**) S. Maria wurde zwar erst unter Innocenz III. (1198—1216) geweiht, aber in dem Mosaikbilde der Tribüne erscheint Innocenz II. als der Stifter

die erste beider Kirchen, wo schon das überkräftige Verhältniss der wahrscheinlich aus dem alten Bau übernommenen herrlichen ionischen Säulen, dann die Vermehrung ihrer Zahl durch Einfügung korinthischer, endlich die Anordnung des Triumphbogens, der auf zwei vortretenden gewaltigen korinthischen Säulen von rothem Granit vermittelst eines reich verzierten antiken Gebälkstückes ruht, ungeachtet der Gravität der altchristlichen Anlage Anklänge romantischer, ritterlicher Empfindung zeigt. S. Crisogono macht einen ruhigeren Eindruck, aber auch hier tragen die prächtigen Granit- und Porphyrsäulen, wie in S. Maria, statt der Bögen grades Gebälk. Dies kommt auch sonst jetzt häufiger vor, so an der Vorhalle in S. Vincenzo alle tre fontane, laut Inschrift von 1140, und in der von S. Giorgio in Velabro, wo die bessere Aufführung auf das XIII. Jahrhundert schliessen lässt *).

Dieser Wiederaufnahme antiker Formen lag nun freilich kein tieferes Studium zum Grunde; mit den alten Römern in der Grossartigkeit der Construction, im Adel der Verhältnisse zu wetteifern, fiel ihren Nachkommen nicht ein. Eine Stadt, in der die Grossen noch gern in antiken Grabmonumenten oder Theatern wohnten, wo man überhaupt nur mit alten Fragmenten baute, war keine Schule für Architekten. Wohl aber erzeugten die Verhältnisse eine blühende Schule des Kunsthandwerks. Rom galt seit alter Zeit als eine Fundgrube verarbeiteten Marmors, aus der die Baulustigen naher und entfernter Gegend sich versorgten **), und es war natürlich, dass es ein Geschäftszweig wurde, die edeln Steine aus den Trümmern hervorzusuchen und zweckmässig zu verwenden. Die römischen Künstler waren daher weder Baumeister noch Bildhauer, sondern, wie sie sich selbst nannten, Marmorarii, marmoris arte periti; der Marmor war nicht bloss Mittel, sondern Zweck, es kam darauf an, ihn so zu benutzen, dass er in stofflicher Beziehung den Gebäuden zur Zierde gereiche. Da

der Kirche. Das Maasswerk der rundbogigen Oberlichter rührt aus einer spätern Reparatur vom Ende des XIII. oder vom XIV. Jahrh. her.

*) Vgl. die Vorhalle von S. Georgio bei Gailhabaud Band II., die andern genannten Gebäude (mit Ausnahme von S. Crisogono) bei Gutensohn und Knapp Basiliken. Die Inschrift in S. Giorgio giebt leider keine chronologische Bestimmung.

**) Vgl. das Beispiel von Monte Cassino. Bd. IV. 2. p. 542.

die vielen kleinen werthvollen Steine dazu einluden, wurde besonders die musivische Auslegung theils der Fussböden, theils geeigneter Flächen in ganzen Gebäuden oder in einzelnen decorativen Werken diejenige Aufgabe, in welcher sich diese römischen Künstler auszeichneten. Das sogenannte Opus Alexandrinum, welches die absterbende antike Kunst hinterlassen, war dabei ihr Vorbild und wurde von ihnen so vortrefflich nachgeahmt und den Verhältnissen angepasst, dass sie dafür schon vom Ende des XI. Jahrhunderts an bekannt und auch ausserhalb Roms zugezogen wurden. Sie fühlten sich daher als römische Künstler im specifischen Sinne des Wortes und bezeichnen sich gern auf ihren Werken als solche*). Gleich der früheste, dem wir begegnen, Petrus Oderisius magister Romanus, war weithin verschlagen, indem er in Mileto im südlichen Calabrien das Grab des 1101 verstorbenen Grafen Roger machte**). Zahlreiche Inschriften dieser Art finden sich in Rom selbst und in näher gelegenen Ortschaften des Kirchenstaates und der Abruzzen. In Rom nennen sich 1148 am Ciborienaltare von S. Lorenzo f. l. m. vier Brüder, Söhne des Paulus marmorarius, von denen drei auch an dem zerstörten Tabernakel von S. Croce vorkamen***), in S. Maria di Castello zu Corneto am Tabernakel 1168†) ein Johannes und Guitto, am Ambo 1209 ein Johannes, Guitto's Sohn, in der Kathedrale von Sutri ein Nicolaus mit seinem Sohn 1170, in Alba fu-

*) Carlo Promis, Notizie epigrafiche degli artisti marmorarii romani. Torino 1836 enthält eine ziemlich reiche Sammlung solcher Inschriften, welche aber oft ungenau copirt sind. Berichtigungen, Zusätze und richtigere Schlüsse in Beziehung auf den Familienzusammenhang der Meister giebt Gaye im Kunstbl. 1839. S. 241 ff. Aehnliche Notizen von dem bekanntlich frühe verstorbenen Historiker Papencordt finden sich, offenbar auch auf Vergleichung an Ort und Stelle beruhend, handschriftlich in dem Exemplare des Promis'schen Werks der Berliner Bibliothek, und zwar ist zu bemerken, dass beide, Gaye und Papencordt, in ihren von Promis abweichenden Lesarten fast durchgängig übereinstimmen.

**) Gaye a. a. O.

***) Papencordt a. a. O. giebt nach Besozzi, Storia della bas. di S. Croce, Roma 1750, die Inschrift des bei dem Neubau der Kirche zerstörten Tabernakels, worin es heisst: Johannes de Paulo cum fratribus suis Angelo et Sasso hujus op. magistri fuerunt.

†) Nicht wie Promis (mit Auslassung des: centeno) angiebt 1068.

cense ein Johannes civis romanus doctissimus arte nebst einem Collegen Andreas, wahrscheinlich 1209. Eine Reihe anderer Inschriften, die ohne Zweifel in den angedeuteten Zeitraum fallen, in Corneto, Toscanella und an andern Orten, enthalten nur Namen ohne Jahreszahlen. Alle diese Arbeiten sind decorativer Art, Ciborienaltäre, Ambonen, Leuchter zu den Osterkerzen, Fussbodenmosaiken u. dergl., sie sind auch nicht mit plastischen Figuren, sondern nur durch architektonische Gliederung und durch musivische Auslegung mit Marmorstücken geschmückt. Die Meister waren also weder Architekten*) noch Bildhauer im höhern Sinne des Wortes, auch spricht der Umstand, dass sie meistens in der Mehrzahl und zwar oft mit Brüdern und Söhnen zusammen arbeiteten, dass sie auch gern den Namen ihres Vaters nennen**), für einen handwerklichen Betrieb, bei dem es auf den Besitz der Werkstatt, vielleicht selbst auf erbliche Beziehungen zu marmorreichen Ruinen ankam. Indessen bildete sich doch durch diese anhaltende Uebung eine bestimmte Geschmacksrichtung und ein decorativer Styl von grossem Reize, und namentlich war es eine dieser Arbeiterfamilien, welche, indem sie sich durch eine Reihe von Generationen erhielt, auch zu höhern Leistungen fortschritt und einen bedeutenden Einfluss gewann.

Man hat sich gewöhnt, sie in der Kunstgeschichte als die Cosmaten zu bezeichnen, obgleich sie der Sitte der Zeit gemäss einen Geschlechtsnamen nicht führten, und der Name Cosmas oder Cosmatus nur der Vorname ist, den anscheinend zwei ihrer Mitglieder hatten und den ihre Söhne dann neben ihren eignen Namen angaben***). Der älteste dieses Künstlergeschlechts, den wir kennen, ist ein Laurentius, wahrscheinlich ein Neuling im

*) Bezeichnend ist die ehemals in S. Bartolommeo all' Isola, jetzt in S. Alessio befindliche Inschrift: Jacobus Laurentii fecit has 19 columnas cum capitellis suis. Die Säulen sind eine besondre Leistung, deren sich nicht der Architect, sondern der Marmorarius rühmt.

**) Auf dem Altarleuchter von S. Paul f. l. m. und in einer ehemals in S. Bartolommeo all' Isola, jetzt theilweise in S. Alessio erhaltenen Inschrift nennt sich ein Nicolaus de Angelo, also wahrscheinlich der Sohn des einen der vier Söhne des Paulus, welche die Tabernakel von S. Lorenzo und von S. Croce arbeiteten.

***) Vgl. über die Cosmaten C. Witte im Kunstbl. 1825 n. 41 ff.

Handwerk, da er seinen Vater nicht und in den uns bekannten Inschriften sich immer mit seinem Sohne Jacobus nennt; so am Ambo von Araceli in Rom*), an einem Portale der Kirche zu Falleri bei Cività Castellana, und endlich an dem Hauptportal der Kathedrale dieser letztgenannten Stadt, wo beide schon als magistri doctissimi romani gerühmt werden. Ohne Zweifel fällt die Wirksamkeit des Laurentius ganz in das XII. Jahrhundert, indem Jacobus Laurentii in einer Inschrift aus S. Bartolomeo all' isola schon 1180 selbstständig auftritt**), am Architrav von S. Saba sich im siebenten Jahre Innocenz III., also 1205, ohne Bezeichnung des Vaters, und am Porticus des Doms von Cività castellana in der von 1210 datirten Inschrift mit seinem Sohne Cosmas gemeinschaftlich nennt***).

Die Arbeiten des Laurentius und auch die früheren des Jacobus übertreffen noch nicht die der andern Steinmetzen, die eben genannte Vorhalle von Cività castellana aber ist bedeutender und zeigt ein näheres Eingehen auf die Antike. Der grössere Bogen ist wie an römischen Triumphbögen von zwei kleineren begleitet und eine Reihe von ionischen Säulen trägt grades, dem antiken ähnliches Gebälk. Noch weiter geht darin das zwar nicht datirte, aber, wahrscheinlich um 1218, wiederum von Jacobus mit seinem Sohne errichtete zu S. Tommaso in formis in Rom gehörige Portal, bei welchem die Pilaster einen architravähnlich dreifach gereiften Bogen tragen†). Von nun an tritt Cosmas selbstständig auf; zunächst er allein in mehreren Inschriften der Krypta und Kirche des Doms zu Anagni, von denen die eine die Jahresbestimmung 1226 gestattet, eine andre von 1231 datirt ist††), dann in einer

*) Promis S. 19 liest mit Unrecht: Magister Cosma cum Jacobo filio suo etc., da die Inschrift deutlich sagt: Laurentius cum Jacobo etc.

**) Witte a. a. O. S. 162 und Beschr. Roms III. 3. 572.

***) Magister Jacobus civis Romanus cum Cosma filio suo fecit hoc opus. MCCX.

†) Das Portal bildet jetzt einen Eingang zur Villa Mattei, und trägt ein Mosaik, welches sich auf die Stiftung des erst 1218 bestätigten, die Loskaufung von Christensklaven bezweckenden Trinitätsordens bezieht.

††) Nach Papencordt a. a. O. Die erste an dem sehr geschmackvollen Fussbodenmosaik, im linken Seitenschiffe, nennt den stiftenden Bischof unter Honorius III. Die zweite ist bei Marangoni, Acta S. Magni p. 97 abgedruckt.

andern Inschrift derselben Kirche mit seinen zwei Söhnen Lucas und Jacobus, mit welchen gemeinschaftlich er dann auch endlich sein grösstes, inschriftlich bezeichnetes Werk arbeitete, den im Jahre 1235 vollendeten Kreuzgang von S. Scolastica zu Subiaco*). Cosmas kommt dann inschriftlich gar nicht mehr vor**), ein Lucas nennt sich an Chorschranken im Dome von Cività castellana, aber ohne sich als Sohn des Cosmas zu bezeichnen***), Jacobus arbeitete noch lange zu Subiaco und scheint namentlich daselbst den ganzen Chor neubekleidet und sogar mit Heiligenbildern geschmückt zu haben†), ist aber sonst ebenfalls nicht weiter genannt. In Rom finden sich indessen zahlreiche Werke, welche man wegen der Aehnlichkeit mit den Arbeiten des Cosmas diesem oder seinen Söhnen oder Schülern zuschreiben darf. Namentlich gilt dies von drei Kreuzgängen, dem von S. Sabina, welcher dem zu Subiaco fast gleich ist, und denen von St. Paul vor den Mauern und St. Johann im Lateran, welche dieselben Motive in consequenterer und reicherer Entwickelung zeigen. Der Kreuzgang von S. Sabina muss nach geschichtlichen Nachrichten sehr bald nach dem von S. Subiaco erbaut sein††); in den beiden andern enthalten die langen Inschriften

*) Agincourt Arch. pl. 29. Cosmas et filii Lucas et Jacobus alter Romani cives in marmoris arte periti hoc opus explerunt, Abbatis tempori Landi. Die Bezeichnung des Jacobus als „des andern" dient offenbar zur Unterscheidung von seinem Grossvater, und der Name des Abts sowie eine Chronikennachricht stellen das J. 1235 fest.

**) Denn der Cosmas, welcher 1277 in der Kapelle Sancta Sanctorum beim Lateran in völlig gothischem Style arbeitete und auf den ich weiter unten zurückkomme, kann nicht mit diesem älteren Cosmas identisch sein.

***) Lübke (in den Mittheilungen d. k. k. C. Comm. V. S. 198) las an den Chorschranken einer Nebenkapelle die Inschrift: Drudus et Lucas cives Romani magistri doctissimi hoc opus fecerunt. Dieser sonst unbekannte Drudus dürfte identisch sein mit dem Verfertiger eines romanischen Tabernakels im Dome zu Ferentino, welcher sich dort (nach Witte im Kunstbl. 1825 S. 166) Magister Drudus de Trivio civis Romanus nennt.

†) Papencordt a. a. O. führt aus einem in der Bibliothek von S. Scolastica und in römischen Privatsammlungen befindlichen Chronicon Sublacense die betr. Stelle an, bemerkt aber, dass er die angeblich oben im Chore befindliche Inschrift: „Magister Jacobus Romanus hoc opus fecit" an Ort und Stelle nicht entdeckt habe.

††) Honorius III. (1216—1227) schenkte den seinem Hause (Savelli)

zwar weder Künstlernamen noch Jahreszahlen, wohl aber Andeutungen, welche berechtigen, ihre Entstehung gegen 1250 anzunehmen*). Die Anordnung ist bei allen diesen Kreuzgängen

gehörigen Palast den Dominicanern; 1238 wurde die Kirche geweiht. Beschr. Roms III. 1. 413.

*) Die Auslegung der Inschrift von S. Paul ist zweifelhaft; Cicognara (ält. Ausg. I. 385. Octavausg. III. 266) und mit ihm Gaye (a. a. O. S. 254) wollen darin zwei Künstlernamen, Ciampi und mit ihm Promis (S. 23) wenigstens einen erkennen, während Mons. Nicolai, della Basilica di S. Paolo, Roma 1835 und mit ihm die Beschr. Roms III. 1. 457 beide Namen nicht auf Künstler, sondern auf Aebte des Klosters beziehen. Und dies dürfte das richtigere sein. Die betr. Verse lauten:

Hoc opus arte sua quem Roma cardo beavit
Natus de Capua Petrus olim primitiavit
Ardea quem genuit, quibus abbas vixit in annis
Cetera disposuit bene provida dextra Johannis etc.

Allerdings scheinen die Ausdrücke „arte sua" und „dextra disposuit" auf den ersten Blick von Künstlern zu sprechen. Allein es ist bekannt, dass das Mittelalter sehr oft die Wirksamkeit des Bauherrn mit Ausdrücken bezeichnete, die auf den Künstler passen. Nennt doch ein Lobredner Heinrich's IV. (Pertz, Monumenta XII. 268) diesen Kaiser als Beförderer der Herstellung der Dome von Speyer und Mainz gradezu einen Künstler (talem artificem). Dass der in unsrer Inschrift genannte Petrus ein solcher gewesen, wird, wie ich glaube, durch den Zusatz: quem Roma cardo beavit widerlegt. Cicognara will zwar, Romae statt Roma lesend, diese Stelle übersetzen: „Den zu Rom ein Cardinal beglückte (d. i. begünstigte)", allein eine solche officielle Erwähnung des Protectors ist unerhört und moralisch unmöglich, und da wirklich in den Jahren 1193—1208 ein Peter von Capua Abt von St. Paul und zugleich Cardinal (wie Promis nachweist) war, die Beziehung auf diesen ausser Zweifel. Steht dies fest, so folgt daraus, dass der im dritten Verse erwähnte Abt, „welchen Ardea gebar", nicht dieser Petrus sein kann, sondern ein andrer Abt, dass daher dieser dritte Vers nicht zu den zwei ersten gehört, sondern zum vierten. Diese beiden Verse könnte man nun zwar so construiren und übersetzen, dass des Johannes vorsorgliche Rechte die Arbeit in den Jahren vollbracht, wo der aus Ardea geborene (nicht namentlich genannte) Abt lebte. Allein eben so wohl rechtfertigt sich sprachlich die Beziehung des „quibus Abbas vixit in annis" auf Johannes, dessen Abtswürde dadurch angegeben würde. Und da nun wirklich der Nachfolger jenes Abtes Petrus ein Johannes war, der von 1208—1241 regierte, so ist dies die natürlichere Annahme, für die auch der Gegensatz der Worte: primitiavit und cetera disposuit und der Ausdruck: provida spricht, der für den Abt sehr wohl, für den Künstler sehr schlecht passt. Nimmt man hinzu, dass das Wort olim neben Petrus eine längere Zwischenzeit voraussetzt, so ergiebt sich daraus die chronolo-

die, dass kleine schlanke Säulen mit korinthisirenden Kapitälen und theils glatten, theils verzierten oder gewundenen Schäften an gewissen Stellen mit Pfeilern wechseln und mit diesen und unter sich durch Rundbögen verbunden sind, über denen ein grades Gebälk den Abschluss giebt. Auch die Behandlung der Details ist ganz ähnlich, und der ästhetische Charakter, durchweg der einer schlichten Anmuth und Zierlichkeit, bedingt durch die zarten Säulen und die feine Gliederung der Bögen. Nur dass in Subiaco und S. Sabina alles viel einfacher und schmuckloser ist; die Pfeiler stehen unregelmässig, die Säulen zwischen ihnen alterniren so, dass immer auf eine allein stehende ein zusammengestelltes Paar folgt, das Gebälk besteht nur aus einem breiten Fries und einem Gesims mit Kragsteinen. In S. Paul und S. Johann, wo die Gänge nicht wie dort flach, sondern mit Kreuzgewölben gedeckt sind, sind die Pfeiler regelmässig wiederkehrend, nach aussen vortretend und mit dem Gebälk verkröpft, die Säulen dichter und immer doppelt gestellt, das Gebälk dreitheilig und stärker gegliedert. Vor allem aber ist hier der reichste Schmuck hinzugefügt; die Säulenschäfte sind häufiger und mit bunterer Arbeit geschmückt, die Kapitäle mannigfaltiger, auch mit Thiergestalten belebt, die Bogenleibungen mit plastischen Bändern, die Zwickel mit phantastischen Reliefs, die einzelnen Theile des Gebälkes endlich mit den prächtigsten musivischen Mustern ausgestattet*). Neben diesen Kreuzgängen sind die **Glockenthürme** in Rom als Bauten von eigenthümlicher Ausbildung zu nennen, indem sie in leichten Verhältnissen und mit vielen, auf allen Seiten durch dreitheilige, von zwei Säulen getragene Oeffnungen belebten Stockwerken schlank emporsteigen, und namentlich den einsamen

gische Bestimmung, dass die Hauptarbeit erst in den letzten Jahren der Regierung des Johannes, also um 1241 ausgeführt wurde. Die Inschrift im Lateran (abgedruckt bei Panvinius, de septem urbis ecclesiis pag. 136) enthält bloss eine Anpreisung klösterlicher Lebensweise, woraus denn nur (nach Gaye's Bemerkung) zu folgern ist, dass sie jedenfalls vor 1290 ausgeführt ist, wo statt der Canonici regulares Weltgeistliche hierher gesetzt wurden. Die vollständige Uebereinstimmung des Künstlerischen lässt keinen Zweifel darüber, dass dieses Werk auch der Zeit nach dem von St. Paul sehr nahe stehe.

*) Abbildungen bei Agincourt, Arch. pl. 30—33 und bei Gailhabaud, Vol. II.

Stadttheilen eine bedeutsame Zierde geben. Der schönste möchte der von S. Maria in Cosmedin sein.

Ueberaus zahlreich sind dann aber die kleineren Marmorarbeiten, die man den Cosmaten oder ihren Schülern zuschreiben könnte, Ambonen, Chorstühle und Schranken, Osterleuchter und endlich Fussbodenmosaiken. So in Rom selbst in S. Clemente, S. Nereo ed Achilleo, S. Maria in Cosmedin und besonders in S. Lorenzo f. l. m., wo einige noch das späte Datum von 1254 tragen *), und oft durch reine einfache Form, durch die Schärfe der Arbeit und besonders durch das Farbenspiel von Gold, Porphyr und Marmorstückchen das Auge anziehen. Allein zur Ausbildung eines architektonischen Styls konnte diese decorative Richtung nicht führen, eher durch Betonung des Einzelnen den Blick von der Gestaltung des Ganzen ableiten. In Rom selbst war dies weniger gefährlich, weil die ganze äussere und innere Anlage der Gebäude stets die schmucklose Einfachheit der alten Basiliken beibehielt und die einzelnen Zierbauten des Innern neben den Ueberresten römischer Pracht, den Charakter der Zufälligkeit wie diese behielten. Anders dagegen in der Provinz, wo sich die Einflüsse jener römischen Marmorkunst mit denen anderer Schulen mischten und der natürliche Trieb, diese heterogenen Elemente zu einem Ganzen zu verbinden, weder, wie in der Hauptstadt, durch den Anblick ehrwürdiger und grossartiger Trümmerbauten zurückgehalten, noch, wie in Toscana, durch eine selbstständige künstlerische Begabung geleitet wurde.

Sehr interessant sind in dieser Beziehung die Bauten von Corneto, der Nachfolgerin des alten Tarquinii, und wenige Miglien davon die beiden Kirchen von Toscanella, welche, die einzigen Ueberreste der zerstörten Stadt, jetzt einsam in malerischer Wüste liegen. Unter den letzten ist besonders die grössere, S. Maria, wegen des Reizes ihrer Details und ihrer ganzen phantastischen Erscheinung viel bewundert und oft abgebildet. Zufolge erhaltener Inschrift im J. 1206 und zwar augenscheinlich

*) Die schönen Ambonen von S. Pancrazio, von denen nach ihrer Zerstörung in der franz. Revolution nur noch Fragmente und Zeichnungen erhalten sind, waren in gleichem Style und trugen das inschriftliche Datum von 1249. Beschr. Roms III. 3. 622.



nach einer durchgreifenden Erneuerung geweiht, zeigt sie noch ganz den Charakter einer Säulenbasilika mit halbkreisförmiger Chornische und offenem Dachstuhle, aber zugleich den Versuch, diesen Typus mehr zu beleben und dem neuern italienischen Gefühle zugänglicher zu machen. Der Weg, den der Meister eingeschlagen, unterscheidet sich aber wesentlich von dem der toscanischen Schule, ist einfacher, roher, erstrebt die Verbindung der Theile nicht durch constructive Mittel, sondern nur durch decorativen Reichthum. Schon die Basis der Säulen steht auf verzierter Plinthe und hat das in Rom fast unbekannte Eckblatt, die Kapitäle sind alle gleich, korinthisirend und tragen mittelst einer verzierten Deckplatte Bögen, welche äusserlich mit reicher Einfassung und sogar in der Unteransicht cassettenartig geschmückt sind. Darüber noch ein Gesims mit plastisch verzierten Consolen. Es sind also durchweg antike Motive, und die vortreffliche Arbeit des Meissels, mit der ausser den architektonischen Theilen auch die Kanzel, das Taufbecken, das Tabernakel des Altars bedeckt sind, entspricht ganz der römischen Schule. Aber doch hat das Ganze einen fremdartigen Ausdruck; die antiken Motive sind nicht in antikem Geiste und mit der ruhigen Anmuth behandelt, wie in Toscana; die Form ist schwerer und stumpfer, die Profilirung mehr der sonstigen mittelalterlichen verwandt, die Ornamentation derber, zum Theil phantastisch und bizarr, aber auch lebloser. Die höchste Pracht ist auf die Façade verwendet, welche mit drei mehr oder weniger tief eingehenden, mit Säulen und Sculpturen geschmückten Portalen, mit einem gewaltigen Radfenster und einer Zwerggallerie, mit Consolen und Rundbogenfriesen und zerstreutem Bildwerk ausgestattet und in allen diesen Theilen von reichster Ausführung ist. Aber das Ganze erscheint doch nur wie ein loses Aggregat, ohne innere Einheit. Zum Theil mag dies an der allzugrossen Breite der Seitenschiffe und überhaupt des Ganzen im Verhältniss zur Höhe liegen, zum Theil daran, dass die Ausführung des Giebels unterblieben ist und die Mauer des Oberschiffs rechtwinkelig mit einem Consolen-Gesimse schliesst. Dies giebt den Ausdruck des Unvollendeten und lässt die grosse Fläche, ungeachtet aller Zierden, leer erscheinen. Dazu kommt dann noch, dass kein Theil völlig zu dem andern passt.

Die beiden Seitenportale sind ungleich, das südliche ist sogar höher als das Mittelportal; diese Portale sind von sehr zarter Ausführung, während das Radfenster darüber sehr derb behandelt und dabei im Durchmesser fast eben so gross wie das Mittelportal ist, so dass es schwer auf demselben lastet. Es ist vollkommene Anarchie; jeder der ausführenden Meister hat in seiner Art etwas Schönes und Anziehendes geliefert, aber keiner sich um den andern gekümmert. In der Ornamentation mischen sich verschiedene Elemente, neben antiken Rundstämmen und prächtigen Akanthusblättern kommen Ringsäulen, Dambrettmuster, spröde Zickzacklinien, die an normannische Bauten erinnern, und dann wieder byzantinisch-orientalische Verschlingungen vor. An der Façade der andern alten Kirche der Stadt, S. Pietro*), sind dieselben Motive regelmässiger ausgebildet, auch ist sie durch einen Giebel gekrönt, aber die Verhältnisse sind ganz ähnlich und die Sculptur enthält dieselben divergirenden Elemente.

Dass hier wirklich auch ein fremder Einfluss zum Grunde liegt, ergeben die Bauten von Corneto, namentlich die Kirche S. Maria di Castello, welche nach den Inschriften zwar schon 1121 gegründet sein soll, aber ihre jetzige Gestalt gewiss erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erhielt und 1208, also ungefähr gleichzeitig mit S. Maria von Toscanella, geweiht wurde. Um so mehr fällt ihre gänzliche Verschiedenheit von derselben, ja von allen Kirchen dieser Gegend auf. Sie ist nämlich völlig überwölbt, auf einer Stelle mit einer ovalen Kuppel, sonst durchweg mit fast quadraten, rundbogigen, mit schweren rechtwinkeligen Rippen versehenen Kreuzgewölben, wie die lombardischen Kirchen, mit denen sie aber sonst nichts gemein, sondern einen sehr eigenthümlichen Charakter hat. Gleiche, viereckige, ziemlich eng gestellte Pfeiler, auf starkem Kämpfergesimse durch überhöhete, eingekerbte Rundbögen verbunden, scheiden die Schiffe und tragen in den Haupt- und Seitenschiffen mittelst der Vorlage eines starken Pilasters mit zwei diagonal gestellten Rundsäulen die Gewölbrippen. Aber wunderlicher Weise ist auch an den Zwischenpfeilern des Mittelschiffes eine Halbsäule von gleicher Höhe mit jenen Gewölbdiensten vorgelegt, deren Kapitäl, da hier

*) Gally Knight I. 36.

keine Gewölbrippen zu tragen waren, ohne irgend eine Belastung bleibt. Sechstheilige Gewölbe können nicht wohl beabsichtigt sein, da die Tiefe der Gewölbe ungeachtet der Ueberspannung des Zwischenpfeilers bedeutend geringer ist, als die Mittelschiffbreite, diese Halbsäulen sind daher nur ein zweckloses Ornament, welches die Bedeutung der Gewölbdienste verdunkelt und den ohnehin gedrückten Raum nur noch mehr überfüllt. Zu dieser Wirkung trägt denn auch die phantastische Ornamentation der Kämpfergesimse und Kapitäle bei. Alle sind verschieden, die Kapitäle der schlankeren, gewölbtragenden Säulen korinthisirend, die der Pilaster mit räthselhaften Thiergestalten besetzt, die der Halbsäulen endlich würfelförmig oder mit Schlangengewinden bedeckt. Das Innere macht hiernach den Eindruck des Nordisch-Phantastischen und der Ueberfüllung, das Aeussere dagegen den orientalischer Leere. Die Façade steigt nämlich in ihrer ganzen Breite, also auch über den Seitenschiffen, bis zum Dachfirste des Mittelschiffes als ungegliederte, rechtwinkelig geschlossene Fläche auf, die nur durch drei rundbogige, ziemlich flache und mässig verzierte Portale und über dem mittleren statt der sonst üblichen grossen Fensterrose durch ein zweitheiliges Rundbogenfenster belebt ist. Dass hier wirklich, was bei der Nähe des Meeres leicht erklärbar, ein fremder, anscheinend französisch-normannischer Einfluss eingedrungen, ergiebt auch die Concha von S. Giovanni, welche mit einem kräftigen Rippengewölbe gedeckt ist und Spitzbogenfenster hat, die denen von Notre Dame von Châlons sehr nahe kommen*). Trotz dieser Einmischung des Fremden und der sehr unorganischen Mischung der verschiedenartigsten Theile, erscheint dann aber schon an jener Hauptkirche von Toscanella, zunächst an gewissen decorativen Theilen, an der reich ausgestatteten Kanzel und dem Ciborienaltar, sowie an dem Hauptportale und dem zweitheiligen Fenster der Façade (alle von inschriftlich genannten römischen Arbeitern ausgeführt), dann aber auch in einzelnen Zügen die natürliche Anmuth italienischer Formbildung in schönstem Lichte**), von der

*) S. d. Abbildung, Band V. S. 80.

**) S. Maria di Castello zu Corneto, die einer sorgfältigen Publication würdig wäre, scheint Ricci nicht einmal dem Namen nach zu kennen, da er

dann die kleinere Kirche S. Annunziata ein höchst liebenswürdiges und durch nichts entstelltes Beispiel giebt*).



S. Annunziata zu Toscanella.

Aehnliches Schwanken und phantastisches Wesen zeigt sich auch in andern Bauten des Kirchenstaates. Man geht überall von

mit unglaublicher Oberflächlichkeit die von Promis angeführten Inschriften dieser Kirche Bd. I. S. 464, 494 ohne Weiteres auf S. Maria zu Toscanella überträgt. Agincourt giebt zwar Plan und Durchschnitt (Taf. 73 Nro. 48), Façade (64, 14), ein Joch des Innern (42, 6), ein Kapitäl (70, 17), die Kuppel (67, 9), das Taufbecken (63, 16 und 17), aber alles zu klein, charakterlos und zum Theil unrichtig. Die Kuppel, welche er sogar speciell mittheilt, existirt jetzt nicht mehr, sondern nur das Kuppelgewölbe im Innern.

*) Die dem beiliegenden Holzschnitte zum Grunde gelegte Zeichnung verdanke ich der Güte des Herrn Prof. Pfannschmidt, der in seltenem Grade mit seinem malerischen Talent architektonisches Stylgefühl verbindet.

antiken Formgedanken aus, weiss sie aber nicht mehr harmonisch zu entwickeln und sucht ihnen durch die fremdartigsten Beimischungen einen Reiz zu geben. Besonders äussert sich ein phantastisches Element an der Façadenbildung, während das Innere meist einfach gehalten ist. Gewisse Formen kehren oft wieder; Zwergarcaden, aber mehr blind als offen und durchaus nicht in der consequenten Anordnung wie in Toscana, dann die Rosenfenster, aber häufig in wirkungsloser Vermehrung, Rundbogenfriese ohne gleichbleibende Stelle oder Bedeutung. Selbst das Verhältniss der Façade zu der Höhe des Innern ist schwankend und der bildnerische Trieb durchbricht jede architektonische Ordnung. Ein Beispiel dieser Art giebt die Kirche von S. Pietro ausserhalb Spoleto, wahrscheinlich einige Decennien nach einer Zerstörung vom Jahre 1185 erbaut. Horizontale Anordnungen und durchlaufende Lisenen kreuzen sich, und zwischen den viereckigen Portalen ist hier eine Fülle von abenteuerlichen Sculpturen, Thierkämpfen, fabelhaften oder symbolischen Gestalten, heiligen Geschichten, theils in Blendarcaden, theils in viereckigen Feldern, und darüber endlich ein grosses Hufeisenfenster nebst andern theils kreis- theils rautenförmigen Fenstern angebracht*). Die Façade der Kathedrale hat an dem daselbst noch erhaltenen älteren Theile strebepfeilerartige Lisenen, die stumpf und ohne Abschluss enden und oben eine grosse spitzbogige Nische mit einem Mosaikbild, von dem wir später zu sprechen haben**), die von S. Feliciano von Foligno dagegen über dem rundbogigen Portale eine kleine blinde Gallerie, ein Rosenfenster, und endlich oben einen rechtwinkeligen, alle drei Schiffe bedeckenden Abschluss***). An S. Maria della Piazza in Ancona †) finden wir neben einer besseren, den Verhältnissen des Innern entsprechenden Form, die Sonderbarkeit, dass die Arcaden, mit welchen sie von der Kämpferhöhe des Portals an bedekt ist, nicht durch Gesimse getrennt sind, sondern mit ihren Säulen immer in

*) Gally Knight, Italy, II. Taf. 9.

**) Ruhl, Denkm. der Baukunst in Italien, Taf. 13, Wiebeking Taf. 70.

***) Ruhl a. a. O. Taf. 1.

†) Hope a. a. O. Taf. 10. Ricci (I. 614) giebt Inschriften, nach welchen die Façade 1210 decorirt, der Chor im Jahre 1223 erbaut ist.

den Zwickeln der darunter stehenden Bogenreihe wurzeln. Man wird diese vereinzelte Erscheinung durch ein Missverständniss der toscanischen Anordnung erklären müssen. Endlich ist auch die Façade des alten (innerlich modernisirten) Doms von Assisi, S. Rufino, zu nennen, welche, noch aus dem XII. Jahrhundert stammend, drei Portale und eben so viele Rundfenster, auch eine in den Hauptlinien ziemlich klare, überwiegend horizontale Anordnung hat, aber dabei mit wilden und bizarren Sculpturen bedeckt ist*). Charakteristisch und ein Zeichen einer mehr malerischen als constructiven Richtung ist, dass häufig, wie in den beiden zuletzt genannten Kirchen, die Portale nicht durch Säulen oder Halbsäulen gegliedert, sondern von flachen Ornamentstreifen von oben bis unten eingefasst sind.

Alle diese Kirchen sind basilikenartig, und Gewölbe finden sich nur in sehr vereinzelten Fällen, gewöhnlich wohl durch einen fremden Einfluss. Ein solcher, und zwar ein südfranzösischer, scheint auf uns unbekannten Wegen bei der im Jahre 1173 gegründeten Kathedrale von S. Leo im Herzogthum Urbino sich geltend gemacht zu haben, da sie, die in ihrer Krypta, so wie in der Concha des Oberbaues gewöhnliche italienisch-romanische Formen hat, im Langhause mit starken Pfeilern und spitzen Scheidbögen ein Tonnengewölbe trägt**). In vielen Fällen war es auch hier der Orden der Cistercienser, der seit der Mitte des XII. Jahrhunderts das Beispiel französischer Formen gab. So in der Kirche zu Chiaravalle zwischen Ancona und Sinigaglia welche vielleicht wenige Decennien nach der Gründung (1173), mit gegliederten Pfeilern, spitzbogigen Arcaden, durchgeführten Kreuzgewölben, gleichen rundbogigen Fenstern emporstieg und auch in der Schmucklosigkeit der Kapitäle vollkommen den französischen und deutschen Kirchen des Ordens aus dieser Zeit entspricht***). Die Façade, die ächt italienisch nur mit dem Portale, der Fenster-

*) Wiebeking Taf. 76.

**) Gally Knight II. Taf. 10. Kleine Zeichnungen der Oberkirche bei Agincourt, tab. 36 Nro. 20, 21. Ricci I. 537.

***) Agincourt, Taf. 36, 23—25. 42, 5 (ein Joch des Innern) 64, 13. (Façade) 68, 33. 70, 10. 11. 73, 17, 31, 41, 43. Ricci in seinem Werke über die Mark Ancona I. p. 34.

rose und einem zweitheiligen obern Fenster ausgestattet ist, beweist auch hier, wie diese Brüder trotz der Anhänglichkeit an die Gebräuche ihres Ordens im Interesse anständiger Einfachheit sich überall die Landesformen anzueignen wussten. Auch die Klosterbauten von Fossanova, Casamari und Ferentino in der Sabina, sämmtlich gegen Ende des XII. oder im Anfange des XIII. Jahrhunderts neu erbaut, zeigen diesen französischen Styl*) und selbst dicht bei Rom trägt die Kirche S. Vincenzo alle tre fontane, welche, nachdem sie in die Hände der Cistercienser gekommen war, 1221 auf's Neue geweiht wurde, ein fremdes Gepräge, obgleich die klugen Mönche, sich der Landessitte fügend, hier auf Gewölbe verzichteten und sogar den Fenstern statt des Glases nach alterthümlicher Weise durchlöcherte Marmorscheiben gaben.

Da indessen diese Klosterbauten keinen erheblichen Eindruck machten und wenig oder keine Nachahmung fanden, so dienten sie nur dazu, die Mannigfaltigkeit stylistischer Mischung zu vermehren.

In der **Lombardei** hatten schon die antiken Gebäude nicht ganz denselben Charakter gehabt, wie in jenen südlichen Regionen. Obgleich prachtvoll und grossartig, waren sie doch bei der Entfernung des Meeres und der Marmorbrüche von Carrara nicht so reich mit kostbaren Materialien geschmückt gewesen. Auch mochten sie durch die häufigeren Kriege mehr zerstört, durch die dichtere Bevölkerung der Städte früher verbraucht sein. Die Bewohner hatten daher bei ihren Bauten schon frühe nicht die verführerische Gelegenheit, sie aus fertigen Fragmenten zusammenzusetzen und wurden nicht in dem Grade an das Farbenspiel edler Marmorarten, an die Anmuth antiker Decoration gewöhnt. Ihre Baumeister waren vielmehr auf Backsteine oder auf das unscheinbare

*) Ricci Stor. dell' Arch. II. p. 40. Die Kirche von Casamari wurde 1217 geweiht, die von Fossanova ist im XVII. Jahrh. theiweise modernisirt. Von beiden bemerkt er, dass sie in einem Style „tendente all' arco acuto" gebaut seien, und von dem dreischiffigen Kapitelsaal (oder Refectorium?) von Casamari versichert er, er biete alles, was der Spitzbogenstyl an Eleganz und Solidität leiste. Witte im Kunstbl. 1825 a. a. O. rühmt auch die Kirche als reizenden Bau nordisch-gothischen Styls. Ich selbst bin leider nicht dahin gelangt.

Material benachbarter Steinbrüche angewiesen, hatten dabei aber den Vorzug, mehr aus dem Vollen zu arbeiten und in der Wahl der Formen unbeschränkter zu sein. Dazu kam dann das Klima mit seinen grösseren Ansprüchen an Zweckmässigkeit und Solidität der Construction, und besonders endlich die Stimmung der Bevölkerung. Statt jener südlichen Sorglosigkeit, die im Genusse des Tages lebt und die Mühe künstlicher Constructionen scheut, war hier unter steten hartnäckigen Kämpfen bei dem früh erwachten Streben nach politischer Selbstständigkeit ein ernsterer Sinn gebildet, der mehr für Grossartiges und Kühnes, als für heitere Anmuth empfänglich war. Dieser grössere Ernst hing zusammen mit der stärkeren Beimischung germanischen Blutes und wurde durch den steten Verkehr mit den angränzenden Ländern genährt. Dazu kam denn endlich, dass die Maurer und Bauleute, deren sich die Städte bedienten, grossentheils von dem äussersten Nordrande Italiens, aus dem Alpenlande von Como und Lugano stammten und diese nordischen Einflüsse in stärkerem Maasse hatten. Schon in den Gesetzen der longobardischen Könige kommen „Magistri comacini“ als Genossenschaften von Steinmetzen und Baumeistern vor, und noch im XIII. und XIV. Jahrhundert stammen die meisten Baumeister in der Lombardei, deren Ursprung die Inschriften angeben, aus dieser Gegend. Wir ersehn also, dass die Bewohner dieser Thäler vorzugsweise dies Gewerbe übten und dafür anerkannt und gesucht waren *), und wir finden sie so sehr im Besitze derselben, dass sie in vielen Fällen die Vollendung der ihnen übertragenen Bauten für sich und ihre Erben stipuliren durften **). Es ist also ein ähnlicher erblicher Betrieb wie bei den

*) In Siena bilden noch im Jahre 1473 die Maestri Lombardi, unter deren Vorstehern einer als aus Lugano bezeichnet ist, eine besondere Genossenschaft innerhalb der grossen Zunft der Steinmetzen. Milanesi, Documenti I. S. 126. Auch sonst und bis in das XIV. Jahrh. hinein weisen die Inschriften (in Pisa im Baptisterium, in Pistoja u. s. w.) solche Comasken in Toscana nach.

**) In Modena schlossen die Vorsteher des Dombaues mit dem Meister Anselm aus Campilione in der Diöcese von Como (am Luganer See, auch Campiglione, Campione genannt) einen Vertrag, wonach er selbst und jeder von ihm abstammende Meister am Dombau lebenslänglich gegen einen Tagelohn von 6 Imperialien beschäftigt werden solle (Tiraboschi, Memorie storiche

Cosimaten, aber mit ganz andrer Richtung. Die letzteren sassen fest an den Quellen antiken, verarbeiteten Marmors, jene andern aber mussten in der Anwendung aller Materialien geübt sein und erfrischten ihre Anschauungen durch Wanderungen, die auch wohl über die Alpen hinausführten.

Daher war denn auch schon am Schlusse der vorigen Epoche der Gewölbebau, die nordische Constructionsweise, über die ganze Lombardei verbreitet. Die Dome von Novara, Modena, Piacenza, Parma, Cremona, die Kirchen S. Ambrogio in Mailand, S. Michele und andere in Pavia, S. Antonino in Piacenza u. s. w.*), sind noch jetzt oder waren ursprünglich alle mit dem Wechsel stärkerer und schwächerer Gewölbstützen und mit weitgespannten quadraten oder sechstheiligen Gewölben angelegt**), und auch darin nordischen Kirchen verwandt, dass sie Emporen oder Triforien hatten, welche gegen das Mittelschiff anstrebten oder mit solchen unter den Dächern der Seitenschiffe angelegten Streben zusammenhingen. Allein ungeachtet dieser Verwandtschaft kam es doch nicht zu einem festen Systeme; jedes dieser einzelnen Bauwerke fängt neue Versuche an und überall drängt sich neben dem Anlaufe zu constructiver Regelmässigkeit die italienische Sucht nach individuellen Aeusserungen hervor. Schon bei der Bildung der Stützen ist die höchste Verschiedenheit. In Piacenza bestehen sie in gewaltigen, hohen Rundsäulen, einigermaassen denen

di Modena, tom V. pag. 23 des diplom. Codex). Und wirklich arbeitete daselbst auch nach diesem Anselmus (1209) sein Sohn Ottavio, sein Enkel Enrico, und noch ein Alberto und Giacomo aus Campilione. Aehnliches ergiebt folgende Grabschrift im Dome zu Trient: Anno Dei MCCXII... hujus Ecclesie opus incepit, et construxit Magister Adam de Arognio Cumanae Dioceseos & circuitum ipse, sui filii, inde sui Aplatici (für Aviatici, Enkel, in der mittelalterlichen Latinität Italiens häufig) cum appendiciis... fabri carunt. Cujus et suae prolis hic subtus sepulcrum manet.

*) Der Dom von Borgo S. Donnino bei Parma, mehrere Ziegelgewölbkirchen, S. Maria Canale zu Tortona, die Kirche von Castiglione, die von Carpi bei Modena, wahrscheinlich auch der (jetzt veränderte) Dom von Ferrara.

**) In S. Michelé von Pavia lässt die Gestalt der Pfeiler nicht daran zweifeln, im Dome von Parma aber sind noch jetzt die vermauerten, den quadraten Gewölben entsprechenden Fenster zu erkennen. Ueber den Dom von Cremona vergl. die Beschreibung von Eitelberger in den mittelalterl. Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaates II. S. 93 ff. und Taf. XIX—XXII.

ähnlich, die sich in gewissen englischen Kirchen des Uebergangsstyles finden*), in S. Ambrogio in Mailand, S. Michele von Pavia und im Dome von Parma wechseln stärkere und schwächere Pfeiler, in Modena und Cremona Pfeiler und Säulen; aber auch da, wo eine relative Gleichheit stattfindet, ist die Bildung dieser Stützen, die Lage ihrer Kapitäle, das Verhältniss zu den Gewölbgurten in jeder Kirche eine andre. Von einem Anlehnen an Vorgänger, von einem consequenten Streben nach dem absolut Richtigen und Besten, nach einem festen constructiven Systeme ist keine Spur; jeder scheint vorzugsweise darauf bedacht, seine Originalität zu wahren. Ohne Zweifel war bei der Einführung des Gewölbebaues zunächst die praktische Rücksicht auf Dauerhaftigkeit und Feuerfestigkeit maassgebend; aber zugleich gab er der Phantasie der Italiener den Eindruck des Gewaltigen, Kühnen, Ernsten, und alsbald ging ihre Behandlung mehr darauf hin, diese Wirkung zu verstärken, als sich rein an das Constructive zu halten und dies zuerst zu vervollkommnen.

Noch deutlicher als im Innern zeigt sich der Conflict, in welchen das italienische Gefühl durch die Anwendung des Gewölbebaues gerieth, an der Behandlung des Aeusseren. In Toscana war der Farbenwechsel verschiedener Marmorarten und die durchgängige Ausstattung mit grösseren und kleineren Arcaden zwar auch nicht durch constructive Nothwendigkeit bedingt, aber es gab dies doch ein klares und harmonisches System, welches, da auch das Innere durch horizontal begränzte, auf Säulenreihen ruhende Arcaden gebildet war, ganz den Verhältnissen des Innern entsprach, und sich wie ein passendes Gewand dem Körper des Gebäudes leicht und anmuthig anfügte. In der Lombardei wandte man, sei es durch Einwirkung der toscanischen Bauten, sei es nur aus gleichen Ursachen, anfangs ähnliche Formen an. Der Wechsel verschiedener Marmorschichten, wenn auch nicht in so glänzenden Farben wie in Toscana, empfahl sich auch hier als eine natürliche Benutzung vorhandenen Materials und als ein anmuthiges Farbenspiel, und an Säulenresten und Marmorstücken fehlte es auch hier nicht. Die Façade des Domes zu Verona

*) Vgl. Bd. V. S. 238, nur dass jene englischen Säulen aus Steinen bestehen, während in Piacenza ihre Form mit der Verwendung von Ziegeln zusammenhängt.

hatte, wie sich ungeachtet der spätern Vergrösserung noch jetzt erkennen lässt, durchgeführte Reihen, wenn auch nur blinder Arcaden; einzelne Zwerggallerien, auch um den ganzen Bau herumlaufende, kommen häufig vor. Allein für die gänzliche Durchführung jenes Arcadensystems war denn doch keine Rechtfertigung, theils weil man im Innern mehr Pfeiler als Säulen und jedenfalls nicht Säulen gewöhnlicher Dimension anwendete, welche für weitere Arcatur das Maass gegeben hätten, besonders aber weil die vorherrschende Horizontale dieser Arcadenreihen mit der Ueberwölbung des Innern nicht harmonirte. Es wäre daher darauf angekommen, eine aus dem Gewölbsystem sich ergebende constructive Anordnung des Aeussern und besonders der Façade zu finden und der weitern Ausschmückung zum Grunde zu legen. Aber diesen Zusammenhang erkannten auch die lombardischen Meister nicht an, die Façade erschien auch ihnen nur als ein selbstständiges Decorationsstück, und sie trachteten vermöge ihrer Auffassung des Gewölbebaues nur darnach, ihr einen Ausdruck des Mächtigen und Grossartigen zu geben. Dies war wohl die Veranlassung, dass sie die Façadenmauer an den Seitenschiffen über das Dach derselben hinausführten, so dass sie sich dem Dache des Mittelschiffes anschloss und mit demselben einen einzigen, natürlich aber nun flachen Giebel von der ganzen Breite der Kirche bildete. Auf diese Weise erhielten sie eine allerdings gewaltige, aber auch gestaltlose Fläche, welche grade das Wesentliche der innern Anlage, das Verhältniss der niedern Seiten zum Mittelschiffe verbarg, statt es zu verkündigen. Zwar gab man gewöhnlich durch zwei starke, vom Boden aufsteigende Lisenen eine der Breite der Schiffe entsprechende Abtheilung; allein da diese Lisenen oben stumpf an die Giebellinie anstiessen, da sie durch ihr senkrechtes Aufsteigen der flachen, halbhorizontalen Richtung dieses Giebels, und durch die Theilung selbst der durch denselben angedeuteten Einheit des Ganzen widersprachen, war grade dadurch jede consequente Entwickelung unmöglich gemacht und die Façadenfläche bot sich nun recht eigentlich als ein freies Feld für phantastische Formspiele dar, wie sie der Neigung für das Gewaltige, Kühne, Ueberraschende zusagten. Gewöhnlich springen unten an den Portalen Vorhallen heraus; Säulen, auf dem Rücken

energisch gebildeter Löwen tragen einen zur Ausstellung von Heiligthümern oder zu Anreden bestimmten, von einem auf einer zweiten Säulenstellung ruhenden Dache bedeckten Balkon. Ueber oder neben diesen Vorhallen sind dann bald mehr bald weniger ausgebreitete Zwerggallerieen angebracht, darüber entweder die grosse Fensterrose oder auch eine zweite Arcadenreihe, die dann aber nicht unmittelbar auf der ersten, sondern erst nach einer, durch keinen augenscheinlichen Grund bedingten Lücke folgt, auch gewöhnlich von jener untern spielend abweicht. Und endlich schliesst sich jenem breiten Giebel eine solche Gallerie an, von gleichhohen aber auf stufenweise aufsteigender Basis stehenden Säulen gebildet. Neben diesen durchweg vereinzelt auf der Fläche schwebenden Zierformen sind dann noch wohl vermehrte Lisenen, kleinere Rundfenster, Rundbogenfriese und Aehnliches oder auch wohl phantastische Sculpturen angebracht, namentlich pflegen die Portale und die Vorhallen mit solchen geschmückt zu sein*). Der Charakter dieser Façaden ist daher keinesweges so regelmässig, anmuthig und milde, wie der jener toscanischen, sondern eher pikant, fast wild, und es konnte nicht fehlen, dass man sich bei allem Reize dieser phantastischen Gestaltungen doch nach einem klarem Principe besserer Anordnung umsah.

Von den Bestrebungen der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts erhalten wir fast nur durch kleinere Werke Auskunft. Dem Bedürfnisse nach grossen Kathedralen war durch die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts oder früher begonnenen grandiosen, oft noch unvollendeten oder gar der Aenderung unterworfenen Anlagen abgeholfen und man schritt nun zur Ausstattung ihrer Umgebungen. Namentlich entstanden um diese Zeit eine Reihe von Baptisterien. Diese kleinen Gebäude, deren Bestimmung als Umrahmung des Taufbeckens sich am besten in kreisähnlicher Gestalt ausspricht und sich zu reicherer Ausstattung empfiehlt,

*) Abbildungen solcher Façaden, der Dome zu Modena, Parma, Piacenza bei Osten, Bauwerke der Lombardei Taf. 35, 37, 23, der Dome zu Verona, Ferrara, Piacenza, Parma, S. Michele zu Pavia bei Hope Taf. 27—32, der Kirchen zu Pavia bei Agincourt Taf. 24 Nro. 15, Taf. 64 Nro. 6, der (nur in ihrem untern Theile erhaltenen) des Doms zu Cremona in den mittelalterl. Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaates II. Taf. 19. S. auch oben IV. 2. S. 192. 213.

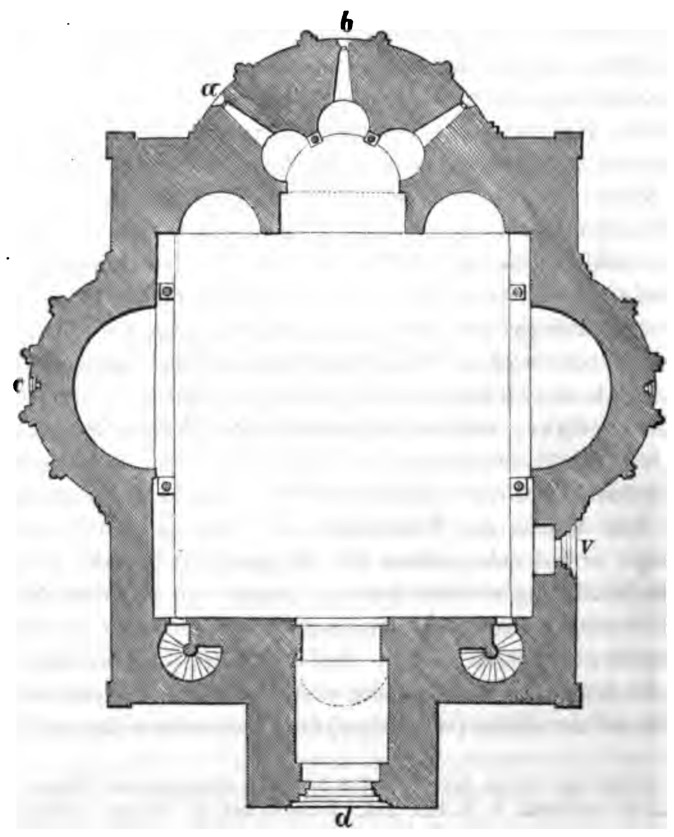
waren stets eine mit Vorliebe behandelte Aufgabe der Architekten gewesen. Schon unter den ältesten dieser Gegend sind sehr verschieden gestaltete. Das von Asti*) ist vielseitig mit einem innern, die Kuppel tragenden Säulenkranze, das von Verona ungewöhnlicher Weise eine dreischiffige Anlage. Die Mehrzahl ist zwar nach dem Vorbilde Constantins unmittelbar in die Umgebungen der Kathedrale eingebaut und achteckig gestaltet; so in Chiavenna, Torcello, Novara; aber schon unter diesem finden sich künstliche Anlagen, wie denn schon das von Novara, dem sogen. Tempel der Minerva Medica auf dem Esquilin in Rom und einem Tempel im Diocletianspalast zu Spalatro ähnlich, durch acht vortretende Mauerpfeiler in eben so viele Nischen getheilt ist. In noch grösserer Mannigfaltigkeit treten sie im XII. Jahrhundert auf. Ein merkwürdiges Beispiel von der Originalität, mit denen diese italienischen Meister selbst an entlegenen Stellen und bei geringen Mitteln verfuhren, gewährt das Kirchlein am Nordende des Comersees, in Gravedona, welches, obgleich es den Namen S. Maria antica führt, augenscheinlich als Baptisterium der daneben stehenden Pfarrkirche errichtet war**). Eine Kuppel anzulegen war dem Meister aus Sparsamkeit oder aus anderen Gründen versagt; er gab daher seinem Bau die quadratische, der graden Decke besser angemessene Gestalt, wusste nun aber doch durch eine ebenso sinnreiche als wirkungsvolle Anordnung es einem Centralbau ähnlich zu machen. Auf drei Seiten des Vierecks tritt nämlich je eine mit Wandarcaden reich verzierte, halbkreisförmige Apsis, auf der vierten (westlichen) der Glockenthurm heraus***),

*) Asti und Novara bei Osten Taf. 5, 6, 14. Chiavenna und Verona bei Lübke in den Mitthl. V. S. 113, 134. Torcello und der Tempel in Spalatro bei Aginc. Taf. 25, F. 31 u. Taf. 63 F. 6, 7.

**) Abbildungen mit einem Aufsatze Eitelberger's in den Mitthlg. d. k. k. C. C. Band IV. S. 58 ff. und von Lübke daselbst Band V. S. 116. Der Taufbrunnen, welcher sich (jetzt in erneuerter Gestalt) in der Mitte des Gebäudes befindet, ist in den Grundrissen beider Publicationen fortgelassen. Auch der Umstand, dass die Concha mit Gemälden aus der Geschichte Johannes des Täufers geschmückt ist, weist auf die Bestimmung des Gebäudes hin.

***) Die Verbindung eines Thurmes mit dem Baptisterium ist, wie Lübke a. a. O. richtig bemerkt, ungewöhnlich, so viel mir bekannt, kein zweites Mal vorkommend. Allein da die dicht daneben liegende Hauptkirche keinen

so dass die gradlinige Starrheit der Seiten gebrochen und, da die vier äussersten, dadurch bezeichneten Punkte mit den Ecken des Vierecks in ungefähr gleicher Entfernung vom Centrum stehn,

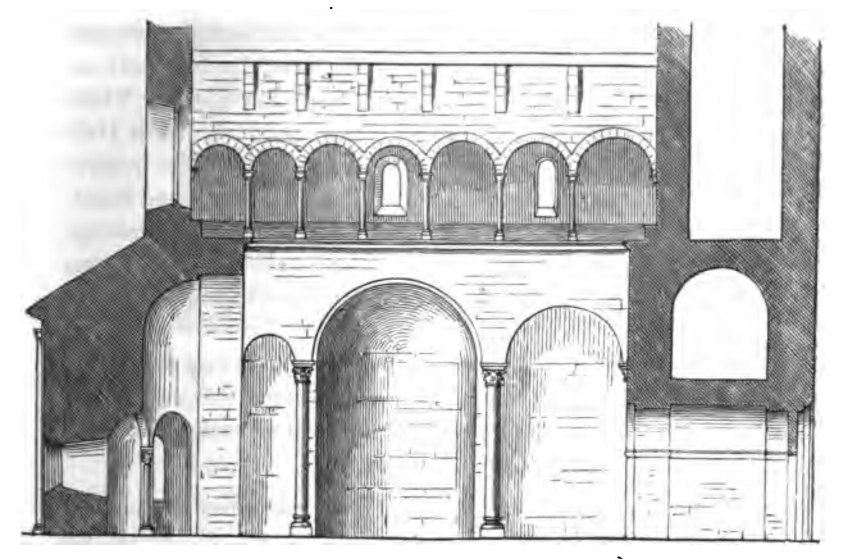


S. M. antica zu Gravedona.

eine Art von Centralanlage gewonnen, oder doch die Bedeutung des Centrums möglichst betont ist. Vermöge dieser Conchen hat denn auch das Innere eine sehr belebte Anordnung; neben jeder derselben sind nämlich noch zwei, auf der Ostseite zu

andern Thurm hat und die italienische Sitte überhaupt die Verbindung desselben mit der Kirche nicht fordert, kann es bei der Beschränkung des Raumes nicht auffallen, wenn man beide Nebengebäude, Taufhaus und Thurm, verband.

Nischen vertiefte, auf den beiden andern Seiten flache, aber durch kräftige Säulen gezierte, kleinere Arcaden gebildet, so dass rings umher Bögen kreisen. Nur die Westseite, auf welcher man vermittelst eines rundbogigen Portals durch den Thurm eintritt, ist ungebrochen und bildet so einen Gegensatz zu dem reichen Apsidensystem der Ostseite, wo zwischen zwei kleineren Altarnischen die Hauptconcha mit bedeutender Tiefe liegt. Es würde zu weit führen, wenn ich auf Einzelheiten, namentlich auf die (aus den beigefügten Zeichnungen ersichtliche) kühne Annäherung der



S. M. antica zu Gravedona.

südlichen und nördlichen Nische an die Ostseite, und auf den Reiz der nur an den Seitenwänden hinlaufenden obern Gallerie näher eingehn wollte. Die Ausführung ist derb und zum Theil nachlässig; die Aussenmauern bestehn aus wechselnden Lagen eines schwarzen Steines und weissen, jedoch nicht polirten Marmors. Die Kapitäle sind im Aeussern und zum Theil in den Nischen würfelförmig, sonst korinthisirend, alle mit hoher, zum Theil mit Blattwerk verzierter Deckplatte. Die attische Basis hat an den Chorsäulen das Eckblatt, und die Details lassen nicht

zweifeln, dass das Gebäude in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts entstanden ist.

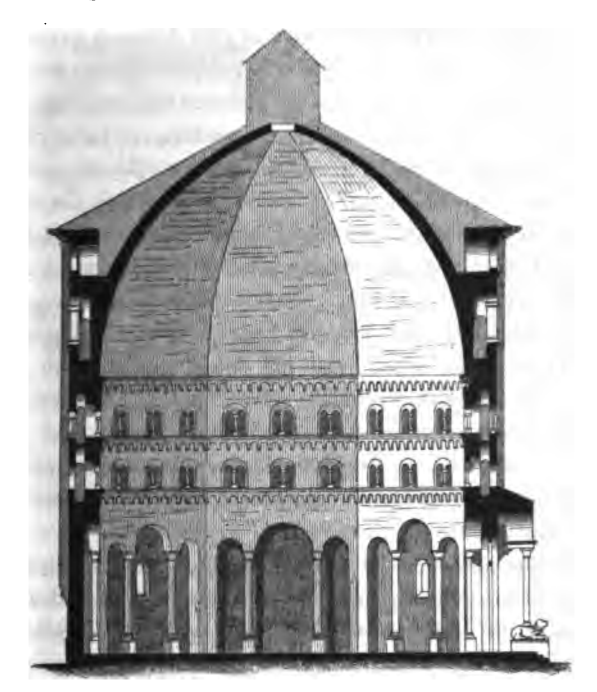
Ein andres Baptisterium von rechtwinkeligem Grundriss, das am Dome zu Padua, war auf diese Gestalt schon dadurch angewiesen, dass es an andre Gebäude angebaut werden sollte. Aber grade diese Beschränkung hat dem Baumeister Veranlassung zu einer sehr anmuthigen und eigenthümlichen Anlage gegeben. Es besteht aus zwei quadraten- und mit halbkugelförmigen Kuppeln gedeckten Räumen, von denen der kleinere die Altarnische bildet, neben welcher dann zur Erfüllung der Breite des Hauptraumes noch auf der einen Seite eine offene, von einer Säule gestützte Eingangshalle, auf der andern eine Sakristei angebracht wurden, so dass nach aussen auch hier alle drei Theile in einer Flucht liegen und mit Einschluss jener zierlichen Halle ein niedrigeres Nebengebäude bilden, hinter welchem der quadratische Hauptbau mit seiner Kuppel, beide mit Lisenen und Rundbogenfriesen mässig und anmuthig ausgestattet, emporsteigt. Das Gebäude bestand schon 1171, wenn es auch erst viel später den Schmuck reicher, das Ganze erfüllender Wandgemälde erhielt*).

Bedeutender sind die Baptisterien von Cremona und Parma, beide achteckig, mit hoher steiler Kuppel und auch sonst einander ähnlich, jenes 1167, dieses vielleicht zwanzig Jahre später begonnen**).

*) Abbildungen bei Lübke a. a. O. S. 138; eine jedoch ungenaue Ansicht bei Hope Taf. 8, Muratori, Antichità Estensi pag. 338 beweist das höhere Alter durch eine Chronikenstelle, während Andre die Gründung in das Jahr 1260 verlegen wollten. Schon der Styl widerspricht dieser letzten Annahme.

**) Ueber das Baptisterium von Cremona vergl. Eitelberger in den mittelalterlichen Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates II. S. 112 ff., über das von Parma Osten a. a. O. Taf. 28—30, Gally Knight II. Taf. 23, Agincourt Taf. 63 Nro. 24 u. 25, Hope Taf. 7, Wiebeking Taf. 27. Bei Cremona nennt eine von Muratori, Rer. Ital. Scr. VII. col. 634 (Ricci I. 558 und 619) mitgetheilte Chronik das Gründungsjahr und den Erbauer, einen gewissen Teodosio Orlandino. Für Parma giebt man gewöhnlich 1196 als die Zeit der Gründung. Allein die Inschrift, auf welche sich diese Annahme stützt, scheint sich nicht auf die Gründung des Gebäudes, sondern auf die plastische Ausschmückung des Portals zu beziehen, an dessen Querbalken sie angebracht ist. Sie lautet





Baptisterium zu Cremona.

In Cremona ist die Anordnung des Innern sehr schön und einfach. Jede der acht Seiten ist nämlich unten durch zwei, zwi-

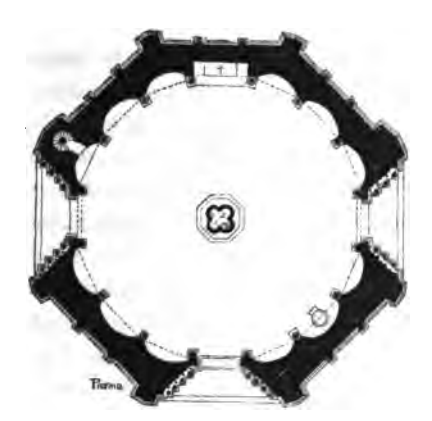
wörtlich: Bis binis demptis annis de mille ducentis Incepit dictus Opus hoc sculptor Benedictus, und hat daher zu der ebenfalls als unzweifelhaft vorgetragenen Annahme Veranlassung gegeben, dass dieser Benedictus Antelami (wie er sich auf einem später zu erwähnenden Relief im Dome nennt) der Baumeister sei. Jedenfalls wird danach die Gründung einige Jahre vor 1196 vorgenommen sein. Dass die Differenz aber nicht sehr gross ist, dafür sprechen theils die von dem Parmensischen Localschriftsteller P. Affò zusammengestellten Nachrichten (cf. Ricci a. a. O. S. 620), theils der Umstand, dass der Bau von unten anfing und langsam fortschritt, indem 1217 die erste Taufe darin vorgenommen wurde und erst 1270 die Weihe stattfand. Die Vollendung der Kuppel soll erst 1302 erfolgt sein, und das achteckige Taufbecken in der Mitte trägt das Datum 1299. Bis dahin mag ein andres auf einem Löwen ruhendes, augenscheinlich älteres, das noch vorhanden ist, zu den Taufen benutzt sein.

schen die Eckpfeiler gestellte Säulen in drei Arcaden getheilt, von denen die mittlere breiter und höher ist. Ueber diesem hohen Untergeschosse liegen zwei Gallerien gleicher Grösse, welche sich aber nicht mit fortlaufenden Arcaden, sondern auf jeder Seite mit drei zweitheiligen Rundbögen öffnen und von Rundbogenfriesen getragen und begränzt sind. Darüber erhebt sich die einfache, achtseitige steile Kuppel mit bedeutender Spannung (64′) und einer der Höhe des Unterbaues (49′) fast gleichkommenden Höhe (43′). Das Aeussere (in seinen Details modernisirt) wiederholt diese Höhentheilung und zwar so, dass unten ursprünglich drei Portale waren, von denen jetzt nur eines mit der von Löwen getragenen Säulenhalle erhalten ist, dann die Gallerien auf jeder Seite sich mit einem Doppelfenster öffnen und endlich die bis über die Hälfte der Kuppel hinaufsteigende senkrechte Mauer oben mit offener Arcadengallerie auf einem Rundbogenfriese schliesst.

Der Bau von Parma ist das Werk eines reflectirenden, strebenden Meisters, welcher den von Cremona in Beziehung auf Solidität und auf Reichthum übertreffen wollte *). Schon der Grundriss ist sehr künstlich; während nämlich das Aeussere die achteckige Gestalt festhält, und zwar so, dass jede der acht, auf den Ecken durch Strebepfeiler begränzten Seiten, wenn nicht durch ein Portal durchbrochen, durch zwei Würfelsäulen in drei Theile getheilt ist, hat das Innere sechszehn Seiten, von denen drei Portale und eine den Hauptaltar enthalten, die andern zwölf aber Nischen in der gewaltigen Mauerdicke bilden. Ueber den Halbkuppeln dieser Nischen folgen dann auch hier wie in Cremona zwei Gallerien und demnächst die Kuppel, aber alles in andern Verhältnissen und in sehr viel reicherer, aber auch schwererer Ausstattung. Statt dass nämlich dort der Unterbau und die Kuppel leicht und schlank in einander übergehen und über den Arcaden des Untergeschosses nur die zwei kleinen rundbogigen Gallerien einen Wandschmuck bilden, ist hier das Ganze von vielfachen kräftigen verticalen und horizontalen Gliederungen durchzogen. Auf den Kapitälen der sechszehn an den Ecken der

*) Die Verhältnisse sind um etwas geringer als in Cremona, die Breite (ohne die Nischen) $52^1/_2$ Fuss, die Höhe 84 Fuss.





Baptisterium zu Parma.

Nischen vortretenden Säulen stehen nämlich eben so viele säulenartige, bis zum Gesimse der Kuppel hinaufreichende Dienste und auf diesen wieder starke cylindrische Rippen der Wölbung. Und ebenso bilden dann im horizontalen Sinne die sechszehn Halbkuppeln der Nischen, dann zwei Gallerien, ferner der Sims der Kuppel und endlich noch spitzbogige, in die Kuppel eingreifende Nischen stark markirte Theile. Dazu kommt denn noch, dass die Gallerien nicht bloss höher sind wie in Cremona, sondern auch nicht von Bögen überwölbt, sondern grade gedeckt, so dass sie einen einzigen schweren Fries zu bilden scheinen, und endlich ist dann auch die Kuppel nicht wie dort kleiner als der Unterbau, sondern von gleicher Höhe mit demselben und überdies durch die erwähnten Rippen schwerer erscheinend, so dass, während dort alles nach oben leichter wird, hier überall Schwereres auf Leichterem steht. Im Aeussern nehmen zunächst die drei prachtvollen Portale die Aufmerksamkeit in Anspruch, die, abgesehen von ihren reichen Sculpturen, auch durch ihre architektonische Anlage, durch die starke Vertiefung mit vier Säulen auf jeder Seite und den feierlichen Schwung der kräftig gegliederten Halbkreisbögen in der romanischen Epoche Italiens kaum ihres Gleichen haben. Auch sonst zeichnet sich dies untere Stockwerk, das übrigens bedeutend höher ist als im Innern, durch reiche Gliederung und gediegene Behandlung aus. Ueber demselben steigen dann vier offene Gallerien von kleinen Säulen über einander auf, alle von gleicher Höhe, stets mit vier Säulen auf jeder Achteckseite und mit gradem Gebälk. Die oberste Blendgallerie mit Spitzbögen, durch welche das Dach fast ganz unsichtbar gemacht ist, ist erst später hinzugefügt.

Offenbar sind dem Meister dieses Baues die nordischen Bauschulen des Uebergangsstyles nicht fremd geblieben. Die Strebepfeiler an den äussern Ecken, die starke Vertiefung der Portale, die Rippen des Gewölbes und der Gedanke, diese Rippen durch über einander gestellte Säulen auf den Boden zurück zu führen, lassen daran keinen Zweifel. In keinem italienischen Bau war bisher die Verticale so stark betont, wie hier. Auch der Spitzbogen kommt, wie in unsern Uebergangsbauten, nicht zur Zier, sondern als kräftige Stütze, in Lünetten am Anfange der Kuppel, vor. Dagegen beruht die consequente Anwendung des graden Gebälkes an allen Gallerien und ebenso der Nischenbau des Innern (dieser vielleicht durch Vermittelung des Baptisteriums von Novara) auf antiker Tradition. Aber darauf beschränken sich auch die Studien der Antike; von jenem ahnenden Verständniss antiker Ornamentation, wie es sich in Toscana erhielt, ist keine Spur. Die korinthisirenden Kapitäle sind nicht anders wie in andern gleichzeitigen Bauten, und wechseln mit Würfelknäufen und phantastischen Formen in fast gleicher Zahl. Das grade Gebälk der Gallerien selbst hat nicht den entferntesten Anklang an antike Bildung; es ist ganz flach, ohne ausladendes Gesims, giebt daher keinen Abschluss, sondern drückt auf den Säulenreihen und lässt uns den leichten Schwung der Bögen vermissen. Im Innern ist der verticale Zusammenhang vorwaltend, und selbst im Aeussern giebt die monotone Wiederholung der flachen Säulenreihen keine kräftige Horizontaltheilung. Der Meister hat es an Ueberlegung und Studien nicht fehlen lassen, aber sein Werk ist ein misslungener Versuch, antike Elemente mit dem Hochstrebenden der nordischen Schulen zu verbinden, und nur dadurch von grosser historischer Bedeutung, weil es zeigt, wie sehr man das Bedürfniss fühlte, aus dem bisherigen Schwanken und dem Spiel phantastischer Willkür heraus zu einer festern Basis zu gelangen.

Da es auf diesem eklektischen Wege selbst einem so scharf denkenden Kopfe missglückt war, blieb kaum etwas Anderes übrig, als sich der nordischen Kunst, die grade um diese Zeit sich mächtig hob, näher anzuschliessen. Eine Reihe datirter Werke zeigt, dass man wirklich auf diesem Wege fortschritt.

Zuerst ist hier der Dom von Trient zu nennen, der aller-

dings schon ausserhalb des eigentlichen Italiens, aber doch an der Grenze liegt und von einem italienischen Meister, Adam aus Arognio in der Diöcese von Como, und dann von seinen Söhnen und Enkeln, vom Jahre 1212 an, die gegenwärtige Gestalt erhielt *). Es scheint, dass Mauertheile aus einem ältern Bau benutzt wurden, aber im Wesentlichen ist das Ganze doch aus einem Gusse. Die Anlage ist vollkommen deutsch, ein spät romanischer Gewölbebau; das dreischiffige Langhaus mit quadratischen Seitengewölben von halber Mittelschiffbreite und mit der von zwei (unvollendet gebliebenen) Thürmen flankirten Façade, dann ein mässig ausladendes, durch drei Quadrate gebildetes Querschiff, endlich der Chor, ein Quadrat mit der halbkreisförmigen Apsis und daneben auf den Kreuzarmen noch kleine Conchen.

Aber auch die Ausführung ist überwiegend nordisch; regelmässig gebildete, dem Gewölb entsprechende, dicht gestellte, starke Pfeiler mit vier jungen und vier alten Diensten, von denen der des Mittelschiffs hoch hinaufgeht, Eckblätter an der etwas gedrückten Basis, kräftige, durchweg gleiche Knospenkapitäle, endlich Kreuzgewölbe mit Rippen, zum Theil schon von gothischer Profilirung. Daneben kommen aber nicht wenige italienische Eigenthümlichkeiten vor. Die Seitenschiffe sind so hoch, dass nur ganz kleine Oberlichter Raum haben; die Zwerggallerie, die grade den benachbarten deutschen Gegenden völlig fremd ist, ziert den Chor, die Kreuzseiten und das südliche Seitenschiff; auch die sehr eigenthümliche Anlage der im Innern in der Mauerdicke beider Seitenwände auf aufsteigenden Säulchen ruhenden, in die beiden Thürme führenden Treppen erinnert an die aufsteigenden Gallerien lombardischer Giebel. Ein Radfenster an der nördlichen Front des Querschiffes ist völlig dem des Briolotus an S. Zeno von Verona nachgebildet. Auch die Façade hat ungeachtet ihres ganz in deutsch-romanischer Weise gebildeten Portals mehr italienischen Charakter, namentlich ein mit gothischen Kleeblattbögen geschmücktes Rosenfenster, und endlich zeigen die Vorhallen der Ost- und Nordportale mit den auf Löwen und Karya-

*) Siehe die Inschrift oben S. 109. Näheres in den mittelalt. Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates I. S. 152 ff. und Taf. 23—26.



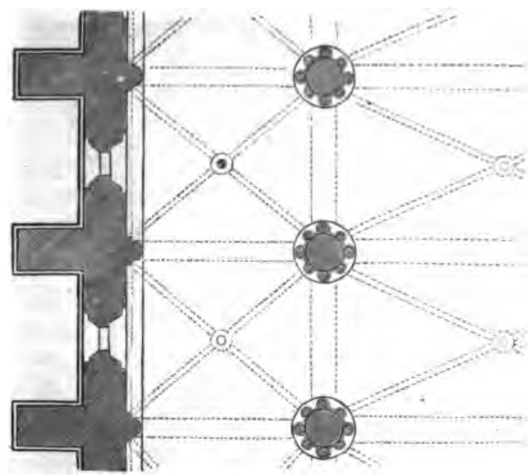
tiden ruhenden Säulen eine völlig lombardische Form, welche freilich über die Alpen drang und selbst in Salzburg und in Reichenhall vorkommt.

Sehen wir hier einen italienischen Meister, der sich der consequenten Kunst des Nordens anschliesst, so fehlte es auch nicht an fremden Meistern, welche sie nach Italien brachten. Zunächst werden auch hier, in der Lombardei, die thätigen Cistercienser gewirkt haben. Namentlich beweist dies das grosse Kloster Chiaravalle im Mailänder Gebiet, dessen erste kleine, im Jahre 1135 nach einem Besuche des h. Bernhard gegründete Kirche am Ende des Jahrhunderts nicht mehr ausreichte und durch einen Neubau ersetzt wurde, der 1221 eine Weihe erhielt*). Es ist die in diesem Orden gewöhnliche Anlage; ein umfassendes Langhaus mit acht ziemlich schweren und breiten Pfeilern auf jeder Seite, und ein breites Querschiff, an das sich neben dem Chore auf jeder Seite drei Kapellen anschliessen. Der colossale Bau auf der Vierung, der, von breiter achteckiger Basis in drei Abstufungen mit Zwerggallerien aufsteigend, einen schlanken achteckigen Thurm mit hoher gemauerter Spitze trägt, eine besonders bei einer Cistercienserkirche auffallende Erscheinung, wird einer spätern Zeit angehören; auch der Bau der Kirche, im östlichen Theile mit schlanken rundbogigen, mit einer Kreisöffnung gruppirten, im westlichen mit spitzbogigen Fenstern, trägt schon den Charakter des gothischen Styls, aber mit einer Einfachheit und Eleganz, welche ihn den Italienern zugänglich machen konnte.

Sehr merkwürdig ist dann die Entstehung der Kirche S. Andrea zu Vercelli. Der Kardinal Jacopo Guala Bicchieri, der als Legat mehrere Jahre in England zugebracht hatte, erhielt bei seiner Rückkehr von Honorius III. den Auftrag, den Clerus von Vercelli zu reformiren, wobei er dann als ein Denkmal seiner Anwesenheit diese Kirche gründete, ihre Vollendung betrieb und

*) Eine nicht mehr erhaltene Inschrift gab nebst dem Jahre der Stiftung auch das Datum dieser, durch den Erzbischof Heinrich von Mailand vollzogenen Weihe an. Ricci a. a. O. II. 183 und 212. Nur Ansichten des Aeussern sind von Gally Knight II. Taf. 4 und Wiebeking Taf. 76 publicirt und es fehlt selbst an einer kritisch genauen Beschreibung, so dass ich, da ich leider die Kirche nicht selbst besucht habe, nur Ricci's Angaben folge.

selbst nach seinem Tode (1227) Mittel zu diesem Zwecke hinterliess*). Ob er, wie man gewöhnlich annimmt, in Erinnerung seines Aufenthaltes in England dortige Bauformen nachahmen wollen, oder ob er gar einen englischen Architekten mit sich geführt habe, muss dahin gestellt bleiben, aber gewiss ist, dass die Kirche unter nordischem Einflusse entstanden ist und sich dem gothischen Style mehr nähert als irgend eine früher in Italien entstandene. Sie hat nämlich zwar durchweg schlanke rund-

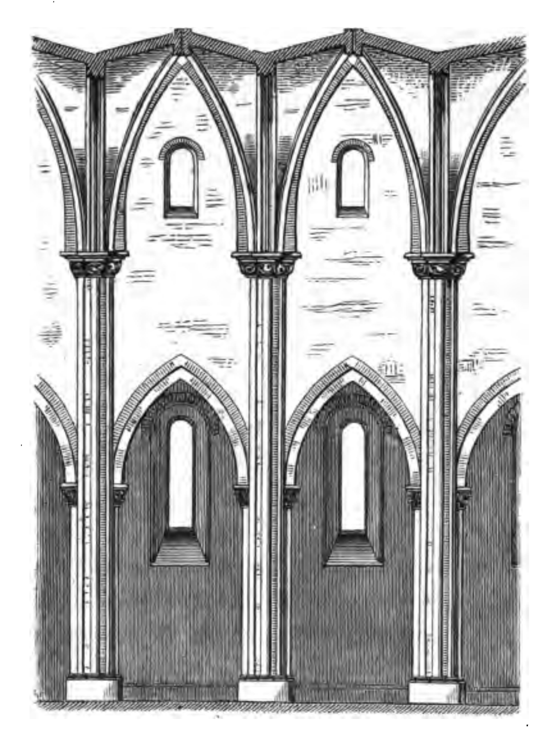


S. Andrea zu Vercelli.

bogige Fenster, aber spitzbogige Arcaden, eben solche mit Rippen versehene Kreuzgewölbe, und endlich starke Strebepfeiler und sogar Strebebögen. Die Pfeiler, deren Entfernung der halben

*) Abbildungen bei Osten Taf. 7—11. Derselbe will (Förster's Bauzeitung 1848 im Lit.-Bl. S. 86) im Archive der Kirche S. Eusebio daselbst überaus genaue Nachrichten über den Bau, namentlich auch die Summe der Kosten, welche 95,000 Ducaten betragen habe, und den Namen eines englischen Baumeisters Briginthe gefunden haben, den der Kardinal mitgebracht. Indessen ist die Bestätigung dieser auffallenden Nachrichten abzuwarten. Ricci II. 189 und 213 weiss davon nichts, ist aber durch ein Missverständniss des Textes zu Gally Knight II. Taf. 18 zu der durchaus irrigen Annahme gekommen, dass die Kirche von Vercelli eine Copie des Doms von Gloucester sei, mit dem sie nicht die entfernteste Aehnlichkeit hat.

Mittelschiffbreite gleichkommt, bestehen aus einen in Backstein gemauerten runden Kern mit acht sehr schlanken anliegenden Gewölbdiensten, von denen die drei mittlern hoch hinaufreichen; diese haben eigenthümliche weichgebildete Würfel-, die übrigen Knospenkapitäle. Auf der Vierung des Kreuzes steigt eine innen offene hohe achteckige Kuppel auf und im Osten legen sich an die Breite des Kreuzes neben dem rechtwinkelig geschlossenen Chorraume jederseits zwei abnehmende, aus dem Achteck geschlossene



S. Andrea zu Vercelli.

Kapellen an. Specifisch Englisches ist in allem diesem eigentlich nicht aufzuweisen; namentlich gleicht die Gestalt der Ostseite ungeachtet des graden Chorschlusses mehr den künstlichen Chorformen, die wir in S. Yved in Braisne und in einer Reihe von deutschen Kirchen fanden, als dem englischen Style. Nur die An-

ordnung der Thürme ist diesem entsprechend, indem der kräftige achteckige Mittelthurm dominirt, während neben der Façade zwei schlanke viereckige Thürme nicht ganz so hoch aufsteigen und ebenso die drei andern Fronten von kleinen Thürmchen flankirt sind. Die Hauptfaçade öffnet sich zwar unten mit drei Portalen, die, stark vertieft, reich mit Säulen besetzt und von prachtvoll gegliederten Rundbögen überwölbt, fast an einander stossen, ist aber sonst überwiegend italienisch, indem sie mit breitem Giebel die niedrigen Seitenschiffe umfasst und ausser zwei etwas unbeholfen gestellten starken Lisenen nur das grosse Rosenfenster und zwei parallele Arcadenreihen auf ihrer Fläche zeigt. Auch die das ganze Gebäude umgebende Zwerggallerie ist rein italienisch und der darüber angebrachte Fries von durchschneidenden Rundbögen braucht nicht englischem Ursprunge zugeschrieben zu werden, da er auch in der Lombardei schon häufig vorgekommen war.

Einen sehr erfreulichen Eindruck macht dieser Bau nicht; seine Formen sind spröde und nicht völlig harmonisch, und es ist daher erklärlich, dass sich wirkliche Nachahmungen desselben nicht vorfinden *). Vielleicht übte er auf das Technische der Wölbung und auf die Anwendung des Spitzbogens einen Einfluss aus. Mehrere Kirchen, S. Michele zu Pavia und die Dome zu Parma und zu Cremona erhielten um diese Zeit statt der breiten, quadraten schmale, durch Rippen gekräftigte Kreuzgewölbe**), und eben so wird nun der Spitzbogen, wenn auch nur neben andern, jetzt häufiger angewendet.

*) Nur die Kirche von Vezzolano bei Chieri wird als eine solche, jedoch ohne nähere Erläuterung, bei Ricci a. a. O. S. 191 angeführt.

**) Ausdrückliche Angaben über diese Aenderung finden sich bei keinem dieser Gebäude. Indessen ist sie nicht zu bezweifeln. Am Dome zu Cremona wird sie vielleicht mit der Herstellung der Kreuzarme zusammenfallen, bei welchen die Inschrift von 1288 freilich nur von einem Portale spricht, dessen Ausschmückung dem Ausbau erst später gefolgt sein kann.

Viertes Kapitel.

Der gothische Styl in Italien.

Schon aus architektonischen Gründen wäre es sehr begreiflich gewesen, wenn die Italiener sich der nordischen Baukunst mehr angeschlossen, und so allmälig auch den gothischen Styl als ihre consequenteste Form angenommen hätten. Es war aber auch die Zeit, wo die ritterlich-poetische und die religiöse Begeisterung im ganzen Abendlande ihren Höhepunkt erreicht hatte, wo auch die bisher kühlen Italiener sich nach provenzalischen Vorbildern poetisch begeisterten, wo die fromme Liebesgluth des h. Franciscus, die begeisterte Predigt der Jünger des h. Dominicus unzählige Herzen entzündeten, und die Gründung neuer Klöster an allen Orten die Opferbereitwilligkeit anregte und grade diese Bauthätigkeit als ein gottgefälliges Werk erscheinen liess, wo endlich auch hier, wie es vor etwa hundert Jahren in der Anfangszeit der Kreuzzüge in Frankreich geschehen war, Personen aller Stände und Geschlechter selbst Hand anlegten, um durch fromme Hülfsleistungen sich den Himmel zu verdienen *). Sollte man da nicht fühlen, dass die bisherigen Formen der Architektur, das ruhige Gleichmaass antiker Säulenstellungen, die liebenswürdige aber doch nur weltlich heitere Anmuth der toscanischen Bauten, die kraftstrotzende, abenteuerliche Fülle und Willkür der lombardischen, dieser Stimmung nicht genügten?

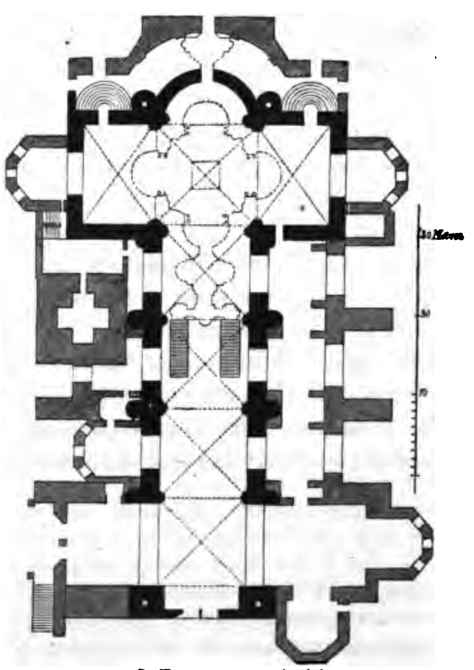
*) Die Chronik von Reggio, bei Muratori Scr. VIII. 1107, erzählt von dem Bau der Dominicaner im J. 1233: Ad praedictum opus faciendum veniebant homines & mulieres Reginorum, tam parvi quam magni, tam milites quam pedites, tam rustici quam cives, ferebant lapides, sablonem & calcinam super dorsa eorum et in pellibus variis et cendalibus. Et beatus ille qui plus portare poterat, & fecerunt omnia fundamenta domorum et Ecclesiae et partem muraverunt.

Sollte man sich nicht zu einem Style hingezogen fühlen, der mit der Regelmässigkeit und Ordnung klösterlicher Zucht den Ausdruck kühner, himmelwärts strebender Begeisterung verband? Dazu kam, dass die Dominicaner und Franziscaner, vermöge des bei allen neuen geistlichen Orden wahrnehmbaren Strebens nach neuen baulichen Formen, oder in Folge ihrer raschen Verbreitung über die nordischen Länder diesen Styl häufig anwendeten. Schon das erste grössere Heiligthum dieser Orden, die Kirche des h. Franciscus zu Assisi, ging mit ihrem Beispiele voran.

Im Jahre 1228, bald nach dem Tode und unmittelbar nach der Heiligsprechung des Wundermannes, beschlossen seine Jünger auf Betreiben des eifrigen Fra Elia, ihm in seinem Geburtsorte eine grosse Grabkirche zu errichten. Man wählte dazu aus einer dem Geiste des Ordens entsprechenden Rücksicht eine verrufene Stelle, welche früher als Richtstätte gedient hatte und deshalb der „Höllenhügel“ genannt war, um diesen Collis inferni in einen Collis paradisi zu verwandeln. Man berief, wie es in dieser Zeit in Italien häufig geschah, die bewährtesten Baumeister, die man kannte, um den Bau, dessen Begründung auf dem schwierigen Terrain die grösseste Vorsicht erforderte, zu leiten, und gab unter den vorgelegten Entwürfen dem eines Deutschen, Namens Jacob, von dessen Geschichte wir sonst nichts wissen, den Vorzug*). Er war der erste Obermeister, unter seinen italienischen Gehülfen aber war ein Jüngling, Philippus de Campello, welcher später in den Orden

*) Der gelehrte Franciscaner Padre Angeli, welchem die Klosterarchive zu Gebote standen, nennt in seiner Beschreibung von S. Francesco (Collis paradisi amoenitas, 1704), bei dem Namen dieses Jacobus Allemannus den Vasari als Quelle (ut refert Georgius Vasari), dessen Autorität bei so entlegenen Dingen und gerade hier sehr gering ist, weil er diesen Deutschen Jacobus mit einem gewissen Lapo irrig zusammenwirft und mit Arnolfo in eine unwahre Verbindung bringt. Allein da P. Angeli nun auch Näheres über die Concurrenz der Meister und über den im Texte genannten Philipp de Campello hinzufügt, was Vasari nicht hat und was sogar mit der Darstellung desselben nicht übereinstimmt, wird man annehmen dürfen, dass er auch andere Nachrichten besass und nur zum Ueberfluss den Vasari citirt. Cicognara's Behauptung (III. p. 178 der Octavausgabe), dass man im übrigen Italien die Norditaliener von den See'n am Fusse der Alpen oft Tedeschi nenne und dass Jacobus ein solcher gewesen sein werde, ist völlig grundlos, wie auch Ricci a. a. O. II. 55 zugiebt.

eintrat und sein Nachfolger in der Leitung des Baues wurde. Schon 1230 war die Anlage so weit gediehen, dass der Leichnam des Heiligen aus der Georgskirche, in der er niedergelegt war, in seine neue Gruft übertragen werden konnte, über der sich dann der Oberbau erhob und vermittelst der reichen Beiträge, die, wie die Chronisten bemerken, besonders aus Deutschland zuflossen, so rasch fortschritt, dass die Kirche schon 1253 geweiht werden konnte*). Man wird annehmen müssen, dass auch da, wie es gewöhnlich geschah, noch einzelne Theile zu vollenden blieben.



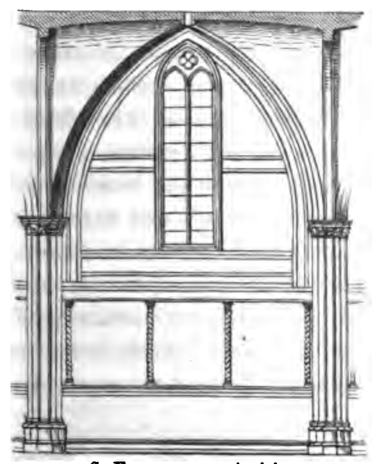
S. Francesco zu Assisi.

Die ganze Erscheinung der weltberühmten Kirche ist sehr eigenthümlich. Ueber der in den Fels gehauenen Gruft**) erhebt sich zuerst eine grosse Unterkirche, geräumig genug, um die zahlreichen, zu dem Grabe strömenden Pilger aufzunehmen, aber kryptenartig gehalten, von verhältnissmässig geringer Höhe (etwa 33 Fuss bei 40 Fuss Mittelschiff-

*) Vgl. über diese Thatsachen Ricci a. a. O. II. 57 und 151. Vasari lässt das Ganze in vier Jahren vollendet sein und Angeli glaubt, dass 1230 schon ein Generalcapitel des Ordens in der Kirche gehalten sei. Beides gewiss irrig.

**) Vasari (I. 247) und mit ihm alle nachfolgenden Schriftsteller nahmen an, dass diese Gruft eine eigne aber vermauerte und mithin unsichtbare Kirche

breite) und schwacher Beleuchtung, mit gewaltigen, von schweren Rippen durchzogenen Kreuzgewölben, die sich über niedrige und einfache Mauerpfeiler spannen, dreischiffig, aber so, dass die Seitenschiffe durch starke Querwände in einzelne Kapellen getheilt sind. Im Osten und im Westen sind Querschiffe von bedeutender Ausdehnung angebracht, von denen das östliche vor der halbkreisförmigen Altarnische die umgitterte Grabstätte des Heiligen enthält, das westliche aber mit einem prachtvollen, zweitheiligen gothischen Portale den Zugang bildet, jedoch nur auf der Nordseite, da nach Süden und Westen die ganze Unterkirche an einen Felsen anstösst, welcher, oben geglättet, der Oberkirche freien Zugang gewährt und einen Platz vor ihrer Façade bildet. Macht die Unterkirche den tiefernsten Eindruck einer heiligen Grabstätte, so trägt die Oberkirche den Charakter heiterer Würde, wie er der Feier beglückender Mysterien und den Dank- und Freudenfesten der Kirche entspricht. Die Façade ist noch einfach und charakteristisch italienisch gehalten, indem sie, durch horizontale Gesimse getheilt, über dem zweitheiligen, reich mit Maasswerk geschmückten Portale, nur die Fensterrose und das Giebelfeld enthält. Tritt man aber ein, so erhält man das heitere Bild einer hellbeleuchteten, maassvoll gebildeten und mit Wandgemälden bedeckten gothischen Kirche, die von den bisherigen italienischen Bauten weit abweicht. Sie besteht aus einem einschiffigen Langhause von vier quadraten


S. Francesco zu Assisi.

also die dritte und unterste, gebildet habe. Nachforschungen im J. 1818 haben jedoch erwiesen, dass der Leichnam im nackten Felsen lag, und erst seitdem ist als Stiftung des Kaisers Franz I. eine solche Grabkapelle höchst geschmacklos im dorischen Style erbaut.

Gewölbfeldern, etwa 40 Fuss breit und 60 Fuss hoch, aus dem, drei Quadrate haltenden Querschiff, und aus einer flachen Concha. Bündelpfeiler von je 5 schlanken, verschieden decorirten Säulen mit Knospenkapitälen tragen die leicht geschwungenen, aber ziemlich derben polygonisch profilirten Gewölbrippen, während die Wände zwischen ihnen in ihrem oben etwas zurückweichenden Theile durch ein schlankes zweitheiliges Fenster mit dem allereinfachsten Maasswerke, nämlich mit einem in das Bogenfeld eingeschnittenen Vierblatt belebt sind. Nur die Fenster der Kreuzfaçaden sind viertheilig und mit mehr entwickeltem Maasswerk *). Den grössten Reiz aber verleiht beiden Kirchen ihre malerische und farbige Ausstattung. Nichts ist leer, nichts ohne Zusammenhang geblieben. Schon an den Säulenschäften wechseln gewundene oder gebrochene Bänder und andere Muster, die Rippen sind an ihren verschiedenen Flächen abweichend verziert, die Gewölbekappen enthalten, von breiten Arabeskenstreifen umrahmt, einen blauen gestirnten Grund oder auf demselben noch besondere Gemälde, die Wände zwischen den Gewölbdiensten sind unten teppichartig, dann mit Bildern aus der Legende, endlich neben den Fenstern mit einzelnen Figuren verziert. Dieser Reichthum farbigen Schmucks giebt (abgesehen von der Bedeutung einzelner Wandgemälde, auf die wir in der Geschichte der Malerei zurückkommen werden) dem Ganzen den festlichen und harmonischen Charakter, der jeden Besucher der Kirche anzieht, ist aber in Beziehung auf die Würdigung des Architektonischen von zweifelhaftem Werthe, indem er von der Beachtung der plastischen Form und der organischen Durchbildung abzieht. Auch haben schon die Maler sich den Anforderungen der Architektur so wenig ge-

*) An einer für vergleichende Studien ausreichenden Publikation fehlt es auch bei diesem geschichtlich so wichtigen Bauwerke. Gally Knight II. Taf. 19 und 20 giebt nur Ansichten, und weder die vier Blätter bei Gailhabaud, Monumens Band III., noch die verhältnissmässig zahlreichen Zeichnungen bei Agincourt Taf. 36 Nro. 39—46, besonders Taf. 37, dann 42, 7 (ein Joch), 68, 36. 70, 19. geben zuverlässige und ausreichende Kunde. Noch weniger Wiebeking Taf. 51 und 75. — Proben der farbigen Decoration bei Gruner, specimens of ornamental art. — Bei der hier beigefügten kleinen Zeichnung (nach Gailhabaud), welche nur dazu dienen kann, den Text verständlicher zu machen, ist zu beachten, dass die Eintheilungen der Wandgemälde darin mit aufgenommen sind.

fügt, dass sie bei der Einrahmung jener Wandbilder ganz ohne Rücksicht auf die Gliederung der anstossenden Pfeiler verfahren sind und sie in völlig antikisirenden Formen durch römische Säulen und horizontales Gebälk bewirkt haben.

Die Mauern der Oberkirche werden von starken, aber schmucklosen halbkreisförmigen Strebebögen gestützt, die auf den Aussenwänden der Unterkirche ruhen, und auf der nördlichen Seite des Langhauses steigt ein ziemlich hoher, mit Lisenen geschmückter viereckiger Thurm auf, welcher, wie Vasari erzählt, früher eine hohe achteckige, später wegen Gefahr des Einsturzes abgetragene Spitze hatte. Die gewaltigen Substructionen, welche, sich dem Berge entgegenstemmend, Kirche und Kloster sichern, und der ganzen Anlage schon von fern einen überaus imposanten Charakter geben, sind erst 1480 von Baccio Pintelli hinzugefügt.

Auch einzelne Theile der Kirche sind gewiss jünger als die Weihe von 1253. Ausser Zweifel ist dies von den Zwergarcaden im Innern des Querschiffes, die mit ihren steilen Spitzgiebeln ganz der specifisch italienischen Gothik des XIV. Jahrhunderts angehören; aber auch die viertheiligen Fenster der Kreuzfaçaden und die beiden grossen Portale können nicht dem Plane des Meisters von 1228 angehören, da damals so vollständig entwickeltes Maasswerk selbst in Frankreich nur in einzelnen Fällen und in Deutschland noch gar nicht vorgekommen war.

Man hat gezweifelt, ob der Meister von S. Francesco ein Deutscher gewesen sein könne, weil die Details mehr der damaligen französischen, als der deutschen Bauweise entsprächen *). Allein wenn man (abgesehen von den eben erwähnten unzweifelhaft

*) Kugler Gesch. d. Baukunst III. 539. Auch der Text zu Gailhabaud's Blättern scheint der Oberkirche einen französischen Charakter zu vindiciren, indem er sie der St. Chapelle von Paris gleichend findet. Allein (abgesehen davon, dass die 1243 begonnene Pariser Kapelle nicht 1228 nachgeahmt werden konnte) ist auch jene Aehnlichkeit nur eine sehr entfernte. Da die Wandfelder, welche dort die halbe Breite des Mittelschiffes haben und ganz durch das Fenster durchbrochen sind, hier die ganze Breite und nur in der Mitte dieser Fläche ein kleines Fenster haben, also das Princip der Anordnung der Oberkirche ein anderes ist, bleibt nichts Aehnliches übrig, als das natürliche Verhältniss zwischen einer breiteren Unter- und einer schlankeren Oberkirche.

späteren*) Theilen) auf die Einzelheiten näher eingeht, wird man finden, dass die meisten derselben mehr dem rheinischen Uebergangsstyle, als der in Frankreich schon mehr entwickelten Gothik entsprechen. Die zweitheiligen Fenster mit ihrem primitiven Maasswerke, der offene Umgang unter denselben, die Knospenkapitäle, die über das Maass des gleichseitigen Dreiecks hinausgehende Breite der Spitzbögen, die etwas schweren Gewölbrippen, endlich die Strebebögen lassen sich genau so oder doch ähnlich in S. Gereon zu Köln und andern rheinischen Bauten nachweisen. Selbst die Bündelpfeiler, welche allerdings hier, da man sie allein sieht, auf den ersten Blick den Eindruck des entschieden Gothischen machen, sind an sich jenem deutschen Style nicht fremd, nur dass derselbe sie an andern Stellen, an Gallerieöffnungen, Chornischen, in Kreuzgängen oder Kapitelsälen, und niemals allein, sondern immer neben andern Pfeilerformen verwendet**), und dann allerdings nicht mit einer so wie hier im verticalen Sinne ausgebildeten Basis, die in Frankreich damals schon angewendet wurde. Es ist hiernach allerdings wahrscheinlich, dass Meister Jacob, ehe er nach Italien gelangte, in Frankreich gewesen war, allein die Mehrzahl der Details und besonders die ganze Plananlage rechtfertigen die von Vasari berichtete Ueberlieferung, die ihn zu einem Deutschen macht.

Vergleicht man nämlich die Grundrisse der untern und obern Kirche von S. Francesco mit denen des untern und des obern Stockwerkes einer mit quadraten Mittelgewölben angelegten deutschen Kirche des Uebergangsstyles***), so ist die Aehnlichkeit eine ganz auffallende, und man kann kaum zweifeln, dass der Meister sich die ihm hier gegebene ungewöhnliche Aufgabe einer drei-

*) Bei dem Portal der Oberkirche spricht auch der Umstand dafür, dass die 1253 begonnene Kirche Sta. Chiara zu Assisi, obgleich übrigens genaue Copie der Oberkirche von S. Francesco, nur ein kleines fast rundbogiges Portal hat.

**) Z. B. im Dome (in dem Einbau von 1190) und im Kreuzgange des Domes zu Trier (Schmidt, Lief. 2. Taf. 5—7), in S. Aposteln und St. Martin in Köln u. s. w.

***) Vgl. die Grundrisse von St. Georg zu Limburg bei Moller, Bd. II., mit denen von Assisi bei Agincourt, Taf. 37 und bei Gailhabaud. Selbst die Strebebögen in Assisi gleichen genau denen von Limburg.

schiffigen Unterkirche und einer einschiffigen, auf den Pfeilern derselben ruhenden Oberkirche durch die Erinnerung an jene heimischen ihm wohlbekannten grossen Werke klar gemacht hat. Er konnte solche von dorther mitgebrachten Grundrisse hier fast gradezu anwenden. Dadurch kam er zunächst auf die quadratische Pfeilerstellung, eine Einrichtung, für die er in den italienischen Kirchen dieser Gegend kein Vorbild fand, die bei einschiffigen Kirchen überall noch nicht vorgekommen war, und von der man grade um diese Zeit selbst in den dreischiffigen lombardischen Domen gern abwich und statt der quadraten längliche Gewölbfelder herstellte. Dies aber führte ihn wieder auf die Säulenbündel; denn bei den weiten Abständen dieser Dienste war die einfache Halbsäule zu nüchtern und bei der leichten Haltung des ganzen Gebäudes der Pfeiler mit viereckigem Kern zu schwer. Allerdings hätte ein französischer Meister in Erinnerung an die etwas älteren, mit quadratischen Gewölben versehenen Dome seiner Heimath auf dieselben Gedanken kommen können. Allein bei der Vorliebe der Franzosen für ihre Sitten und bei der gerechten Begeisterung, welche sie damals für ihr neues System hatten, würde es ihm schwer geworden sein, auf die volle Consequenz desselben und namentlich auf die neue Erfindung der schmalen Gewölbfelder zu verzichten und sich italienischen Anschauungen zu fügen. Dem Deutschen musste dies leichter werden, da er schon in seiner Heimath die Aufgabe der Acclimatisation dieses fremden Styls gehabt hatte, und da der deutsche Romanismus ihm das Verständniss für das antikische Form- und Raumgefühl der Italiener eröffnete.

In dieser bahnbrechenden Arbeit der Uebersetzung des gothischen Styls in italienische Gefühlsweise liegt die grosse Bedeutung dieses Gebäudes, nicht darin, dass es unmittelbares Vorbild für viele andere Bauten wurde. Dies geschah vielmehr nur ein Mal und zwar in Assisi selbst, bei der Kirche der h. Clara, der Schülerin und Nachfolgerin des h. Franz, welche von Philip de Campello, dem unmittelbaren Schüler des deutschen Meisters, gleich nach der Beendigung von S. Francesco 1253 begonnen wurde *).

*) Die Nachahmung der Oberkirche ist hier eine so sclavische, dass selbst die Strebebögen, die dort auf der Unterkirche ruhen, hier mit herübergenommen

In allen andern gothischen Bauten Italiens zeigt sich eine Kenntniss der spätern Entwickelung dieses Styls in den nordischen Ländern, welche die Meister aus andern Quellen geschöpft haben mussten. Aber in vielen Beziehungen blieb doch die Auffassung des Meisters von Assisi maassgebend; er hatte den richtigen Ton getroffen und die Grenzen, innerhalb welcher die italienische Auffassung stehen bleiben müsse, mit fester Hand bezeichnet.

Der unbedingten Einführung dieses Styls standen denn doch Gründe aller Art entgegen. Zunächst äusserliche; die alte und klimatisch berechtigte Gewohnheit flacher Dächer, die hergebrachte und dem Zwecke genügende Trennung des Glockenthurms von der Kirche, ferner der Reichthum edeln Marmors, welcher durch die tiefen Schatten gothischer Gliederung an seinem Glanze verloren haben würde und sich zu flachen Verzierungen eignete, und endlich die damit zusammenhängende Gewöhnung an einen Farbenwechsel in horizontalen Lagen. Dazu kam dann aber das wichtigere innere Hinderniss einer ganz andern Geschmacksrichtung. Die fast pedantische Consequenz statischer Entwickelung eignete sich nicht für diesen heitern Himmel und das leichtlebende Volk dieses Landes. Während die Meister der französischen Schule vor Allem nach constructiver Wahrheit strebten und die ästhetische Wirkung von ihr erwarteten, betrachtete der Italiener die Form sogleich als Ausdrucksmittel und sonderte die Schönheit von der statischen Nothwendigkeit. Während jene dem Beschauer zumutheten, den Gliederungen im Einzelnen zu folgen, um so den Eindruck des Ganzen zu gewinnen, wollte dieser ohne Aufenthalt geniessen und forderte daher einfache, leicht fassliche Verhältnisse. Während man dort die Stützen häufte, um sie möglichst leicht, die Räume beschränkte, um sie hoch und schlank bilden zu können, die Fenster weit öffnete, um das Licht zu mehren, forderte das südliche Gefühl breite, bequeme Räume, schattende Mauern und kleine Fenster, die das Eindringen der Sonne verhindern. Allen diesen

sind, wo diese fehlt und sie daher auf dem Boden ruhn. Dass sie „bloss des Abhanges wegen errichtet" seien, wie Burckhardt, Cicerone S. 130, annimmt, passt höchstens auf eine Seite, da auf der andern eine ebene Strasse liegt, und auch da ist der Abhang nur der Basis der Strebebögen, nicht dem Gebäude nahe, so dass es dieses sonderbaren Mittels nicht bedurfte.



Anforderungen hatte sich Meister Jacob mit bewunderswerthem Takte gefügt; wie ein Italiener geht er unmittelbar auf die Wirkung aus und opfert die Details. Eine Gruftkirche von der Breite dieses Mittelschiffs würde man im Norden in mehrere Schiffe getheilt und durch viele Säulen gestützt haben; hier ist sie nur ein weitgespanntes Gewölbe auf formlosen Pfeilermassen und bringt grade dadurch den beabsichtigten tief ernsten Eindruck hervor. Und eben so entschieden ist es in der Oberkirche auf eine heitre, befreiende Wirkung abgesehen; im Norden würde man die Pfeiler möglichst an einander gerückt haben, um eine raschere Bewegung und schmalere Wandfelder zu erhalten, hier dagegen giebt ihre, der Breite des Schiffes gleiche Stellung grade die leichtfasslichen Verhältnisse und die behagliche Weiträumigkeit, die dem italienischen Gefühle zusagt. Sie wurde daher sofort die Regel, man kann sagen die Grundregel für die Gestaltung des Innern, aus der sich demnächst zahlreiche, von nordischer Gothik und zum Theil auch von der Anordnung in Assisi abweichende Folgerungen ergaben.

Das richtige, dem italienischen Gefühle zusagende Verhältniss des Fensters zur Wand hatte Meister Jacob getroffen, aber die von ihm gewählte, hier in dem einschiffigen Raume sehr passende Gestalt des Bündelpfeilers wurde nicht beibehalten. Die weite Stellung bei dreischiffigen Kirchen bedingte eine festere, derbere Pfeilerbildung, auch war der Bündelpfeiler mit seiner zarten Gliederung und seinem weichen Aufwachsen dem italienischen Sinne zu complicirt. Statt seiner wählte man dann Rundsäulen oder bloss achteckige, oder endlich zwar zusammengesetzte, aber doch sehr einfache, viereckige oder kreuzförmige Pfeiler mit aus dem Achteck gebildeten Schäften in ihren Ecken*). Auch diese Pfeiler sind dann, wie die Rundsäulen, von einem einzigen Kapitäle rings umschlossen, welches häufig die Höhe des korin-

*) Für die Vergleichung der italienischen Gothik mit der nördlichen enthält R. Willis, Remarks on the Architecture of the middle ages especially of Italy, Cambridge 1835, zahlreiche genaue und von Zeichnungen unterstützte Beispiele und scharfsinnige Bemerkungen. Nur dass der Verfasser nach ächt englischer Weise die Einzelheiten allzusehr ausserhalb des Zusammenhanges mit dem Ganzen der Gebäude betrachtet, wodurch man natürlich den architektonischen Organismus ebensowenig kennen lernt, wie durch chemische Analysen den natürlichen.

thischen beibehält, häufig aber kleiner ist, und von dem auf der Frontseite des Mittelschiffs ein pilasterartiger Gewölbedienst aufsteigt. Ausnahmsweise kommen indessen hier auch vom Boden anfangende, durch das Kapitäl nicht unterbrochene Dienste vor. Die Quergurten sind immer breit und eckig, eben so die Scheidbögen, welche dann äusserlich nur durch ein Band verziert und von einem Rundstabe begrenzt sind. Die Diagonalrippen und Schildbögen erhalten niemals besondere Dienste, sondern ruhen auf den Ecken der Kapitäle. Auf die feine lebensvolle Gliederung der Bögen und auf den organischen Zusammenhang derselben mit den Pfeilern ist daher verzichtet und nur auf Wirkung durch Massen und Verhältnisse gerechnet. Eine andere Folge jener breiten Pfeilerstellung ist, dass der Scheidbogen höher ansteigen musste, wodurch eine verhältnissmässig grössere Höhe der Seitenschiffe entstand, welche den Gedanken an Triforien ausschloss und den Oberlichtern nur eine geringe Höhe gestattete. Man wählte daher für diese gern die Kreisform.

Durch alle diese Aenderungen ist dann der Charakter des Innenbaues ein ganz anderer geworden wie in den nordischen Domen. Während dort die schlanke Gliederung der Pfeiler gleich von unten neben dem Beschauer beginnt und seinen Blick in die Triforien, das Maasswerk der weiten Fenster, den kühnen Schwung und die elastische Bildung der Wölbungen überleitet, treten ihm hier überall feste Massen und weite Verhältnisse entgegen. Während die Höhe des einzelnen Jochs dort bei der engen Pfeilerstellung wohl das Fünffache der Breite derselben hat, beträgt sie hier selten mehr als zwei ein halbes Mal so viel. Während dort eben wegen dieser Nähe der Pfeiler das Auge schnell bis zur Gewölbhöhe hinauf und von ihr hinabsteigt und also den Eindruck eines rasch pulsirenden Lebens empfängt, bewegt sich der hohe, breitgegliederte Bogen hier nur langsam, und die Gewölbe der Seitenschiffe, die so viel tiefer als breit sind, erscheinen schwerfällig. Während die Wand sich dort durchweg in lebensvolle Einzelheiten auflöst, tritt sie uns hier in den Seitenschiffen mit grossen Flächen, die nur durch ein schmales Fenster belebt sind, entgegen. Alle Maassverhältnisse wirken dadurch ganz anders; der Dom von Florenz hat dieselbe imposante Gewölbehöhe

des Mittelschiffs wie das Ulmer Münster (129') und fast dieselbe wie die Kathedrale von Amiens, aber er ist weit entfernt, den Eindruck des Schlanken und Luftigen zu machen wie diese, und giebt eher das Gefühl der Oede und Leere.

Die Plananlagen sind meistens einfach. Einschiffige Kirchen kommen oft in bedeutender Grösse vor, fünfschiffige sind von höchster Seltenheit, bei Weitem die meisten dreischiffig mit einem doch wie gesagt nur wenig höheren Mittelschiffe. Das Querschiff fehlt fast nie, aber der Chor ist nur in äusserst wenigen Fällen mit Umgang und Kapellenkranz versehen, fast immer mit einfachem polygonem Schlusse, häufig aber auf jeder Seite von mehreren, mit ihm in einer Flucht liegenden kleineren Kapellen begleitet. Diese Form, welche die Cistercienser eingeführt, ist hier auf alle Mönchsorden übergegangen und selbst bei städtischen Kirchen*) nicht verschmähet. Neben diesen einfachen Plananlagen finden sich dann aber auch andre sehr complicirte, namentlich solche, bei denen der Mittelraum der darauf ruhenden Kuppel entsprechend statt der quadratischen eine polygone sechs- oder achteckige Gestalt annimmt. Rund- oder Polygonbauten kommen nur als Baptisterien vor. Die Gewölbe endlich sind (wo nicht Kuppeln eintreten) nur einfache Kreuzgewölbe; der italienische Geschmack verwarf, wie es scheint, alle die complicirten Wölbungsarten, denen der Norden so viel Studium widmete, die Stern-, Netz- und Fächergewölbe, mit vollster Entschiedenheit. Das einzige bekannte Beispiel eines Sterngewölbes ist auf der Vierung der Kirche Trinità de' Monti in Rom, die eine Stiftung Karl's VIII. von Frankreich und auf Kosten desselben, wahrscheinlich durch französische Meister, gebaut ist.

Noch weniger wie das Innere gleicht das Aeussere dem der nordischen Bauten. Wer die durchgeführte Consequenz verticaler Construction, die Strebepfeiler mit ihren tiefen Schatten, die hochgeschwungenen Strebebögen, das durchgehende Aufwärtsstreben aller Theile mit seinem höchsten Ausdrucke im Thurmbau an italienischen Kirchen sucht, fühlt sich völlig getäuscht. Der Thurm, nach alter Gewohnheit senkrecht aufsteigend und meistens rechtwinkelig schliessend, blieb von der Kirche getrennt

*) Sie findet sich z. B. am Dome zu Prato, Grundriss bei Lübke, Mitth. V 173.

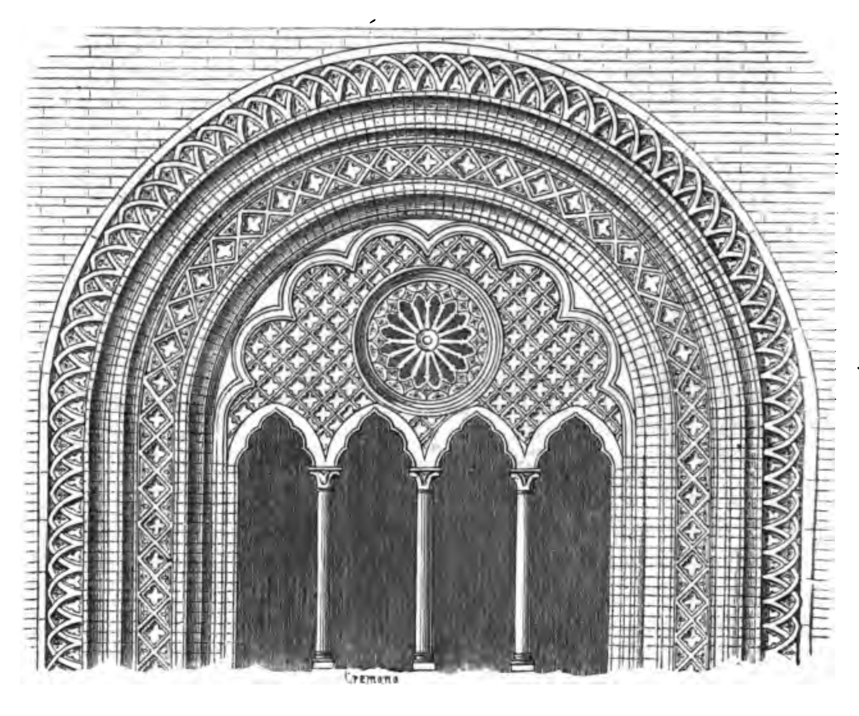
oder wurde doch nur herangerückt ohne innere Verbindung; das Strebewerk, abgesehn davon, dass es dem italienischen Geschmack wenig zusagte, war bei der Breite der Pfeilerstellung, der dadurch bedingten Stärke der Zwischenwände und der Höhe der Seitenschiffe entbehrlich. Die Strebepfeiler sind daher fast nur eine Decoration oder verstärkte Lisenen; Strebebögen kommen selten und dann meistens in unscheinbarer Form vor; wo man einer Stütze dieser Art bedurfte, setzte man lieber Strebemauern auf den Quergurt der Seitenschiffe. Aber nicht bloss einzelne Eigenheiten des gothischen Styls, sondern der Grundgedanken desselben, die aus der Construction hervorgehende organische Einheit aller statischen und decorativen Theile, blieb den Italienern fremd. In ästhetischer Beziehung fassen sie stets das Einzelne gesondert in's Auge. Wie den Thurm behandeln sie auch die Façade, ungeachtet sie nothwendig am Körper des Gebäudes haftet, als ein ganz selbstständiges Schaustück, und noch weniger halten sie sich verpflichtet, nach der Herleitung des Ornamentalen aus der Construction zu fragen. Dass der gebrochene Bogen eine nothwendige Folge der verticalen Gliederung ist und dass die Einheit des Ganzen seine Anwendung, wie in den grossen Bögen und Gewölben, auch in allen andern Theilen fordert, haben sie nie anerkannt. Zu allen Zeiten mischen sie Rundbögen, wo ihnen solche grade bequem sind oder eine günstige Wirkung versprechen, unter die Spitzbögen, zu allen Zeiten behalten die horizontalen Linien eine vorherrschende Bedeutung. Dabei aber machen sie von den Zierformen, die doch nur als eine Consequenz des Aufstrebenden sich rechtfertigen, den reichlichsten Gebrauch. Grade bei der Annahme des gothischen Styls zeigt sich recht deutlich, wie sehr ihnen Construction und Ornamentation auseinanderfallen. Sie acceptiren Beides, aber jedes unter andern Bedingungen; die Construction unter der einer Vereinfachung, die Ornamentation unter der des freiesten Gebrauchs. Jene war ihnen nur das praktische Mittel solider Ueberwölbung und eines regelmässigeren Baubetriebes, diese eine willkommene Bereicherung ihres decorativen Vorraths, ein neues und pikantes Formenspiel, das sie nach Laune und Belieben und mit verschwenderischer Fülle anwendeten, ohne sich um constructive und rationelle

Begründung viel zu kümmern. Vor allem sagen ihnen die Spitzgiebel und Fialen zu; in ihnen besteht auch noch für die heutigen Italiener das Wesentliche des gothischen Styls. Bald werden sie in grössestem Maassstabe als Bekrönung der Façade auf den drei Schiffen des Langhauses, bald in übermässiger Wiederholung an allen Fenstern und an ganzen Arcadenreihen angebracht, zuweilen ganz ohne Begründung auf grade Gesimse gestellt. Bei decorativen Kunstwerken, Altären, Bildtafeln u. dgl. herrschen sie in einem solchen Grade, wie es im Norden nie der Fall gewesen war, und in allen Fällen sind sie, vermöge des italienischen Geschmackes, viel derber gebildet wie dort. Auch das Maasswerk sagte ihnen, selbst bei rundbogigen Fenstern, sehr zu. Aber es blieb ihnen stets ein blosses Formenspiel, bei dem sie nach dem Zusammenhange mit den übrigen Theilen nicht viel fragten. Die Pfosten behalten stets den Charakter der Säulen, werden oft von anderm Marmor, oft mit gewundenen Stämmen, immer mit vollständigen Kapitälen gebildet, das obere Maasswerk ist bald einfach geometrisch, bald aber, ohne Unterschied der Zeiten, aus ziemlich willkürlichen Verschlingungen gebildet, unter welche sich häufig Rundbögen mischen.

Die Fenster sind in den Kirchen meistens schlank und hoch, nur zwei- oder dreitheilig, und haben häufig einen Querbalken mit eignem Maasswerk; ihre Vertiefung ist gering, dagegen liebt man sie im Aeussern durch besondern Schmuck von gewundenen Säulen oder eingelegter Arbeit auszuzeichnen. In bürgerlichen Bauten erhält das hier vorzugsweise angewendete rundbogige Fenster häufig über niedrigen Säulen statt des Maasswerkes dünne ornamentirte oder mit einzelnen Oeffnungen versehene Steinplatten. An Kirchen ist diese Fensterform seltener*), dagegen die kreisförmige sehr beliebt, namentlich für Oberlichter. Auch bleiben Radfenster die Hauptzierde der Façade, indem sie mit reichem Maasswerk ziemlich regelmässiger Art gefüllt und oft von einem Quadrat umrahmt sind, dessen Ecken dann plastischen Schmuck erhalten.

*) Sie kommt an den beiden, in den Jahren 1274—1284 hergestellten Façaden des Doms zu Cremona vor. Mittelalt. Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates II. S. 93 ff.





Dom zu Cremona.

Von grosser Schönheit sind oft die **Portale**. Jene ächt gothische Anlage mit den tiefen, durch Statuen und Baldachingruppen gefüllten Höhlungen war auf italienischem Boden unmöglich und kommt in der That niemals vor. Hier, wo alles licht erschien, konnte dieser bedeutende Theil nicht allein mit so starken Schatten auftreten. Selbst die Annäherung an nordische Portale, welche ein Nachfolger Meister Jakobs in S. Francesco von Assisi versuchte, indem er sie zweitheilig, stark vertieft und mit reichem Maasswerk bildete, ist nicht wiederholt. Vielmehr sind alle späteren Portale von einer Gestalt, welche, obgleich sie in sehr mannigfaltigen Variationen auftritt und recht eigentlich als ein Gegenstand individuellen Geschmacks behandelt wurde, doch eine gemeinsame Grundanschauung erkennen lässt. Sie ist im Wesentlichen romanischer Abstammung, indem die in die Mauer-

dicke schräg eingehenden Thürgewände mit einem Wechsel von Säulen und mehr oder weniger eckig gebildeten Stützen oder doch von wechselnden Wandpfeilern geziert sind, welche oberhalb des gemeinsamen, auch über dem Thürgesimse fortlaufenden Kapitäls auf's neue beginnen und so das Bogenfeld umgeben. Diese Säulen und Ecken sind aber nun nicht, wie in den romanischen Anlagen dieser Art, kräftig, sondern überaus zart gebildet, zarter noch als in nordischen Bauten; die Säulchen in den feinsten Windungen, die eckigen Glieder mit schärfster Ausarbeitung der Einkerbungen oder Felder, mit denen sie bekleidet sind, und meistens alle diese verschiedenen Glieder von verschiedenen bunten Marmorarten in regelmässig wechselnder Farbe. Diese Anordnung macht vermöge der zahlreichen senkrechten und schlanken Glieder einen dem gothischen Style verwandten Eindruck, allein aus dem Princip dieses Styls war sie in keiner Weise hergeleitet, und die Beibehaltung des Spitzbogens dabei durchaus nicht nothwendig gefordert. Vielmehr war er für diese zarten Glieder zu ernst und zu schwer, und man fand bald, dass ihre reiche vielfarbige Folge besser wirkte, wenn sie in der weichen Biegung des Halbkreises abschloss. Bei der vorwiegend decorativen Richtung der italienischen Meister war es daher ganz consequent, dass sie häufig, auch da, wo sie übrigens grade darauf ausgingen, durch kühnes Auftreten zu imponiren, an dieser Stelle auf den Spitzbogen verzichteten und ihre Portale mit halbkreisförmigen oder überhöhten Bögen schlossen, auf die sie dann doch einen steilen Spitzgiebel legten, um so wieder in die gothische Form einzulenken *). In vielen andern Fällen wurde dann freilich bei ähnlicher Anordnung der Spitzbogen angewendet, indessen geschah dies mehr nur bei kleineren und anspruchslosen Bauten, während tieferblickende Meister, welche den Spitzbogen durchführen wollten, ihm jene zierliche Wandgliederung opferten und den einfachen Wandpfosten theils durch die Marmorbekleidung, theils durch Einrahmung mit einem flachen Ornamentstreifen Reiz oder durch das altitalienische Motiv einer Vorhalle grössere Würde zu geben

*) Die bedeutendsten Beispiele für diese Behandlung sind die Façaden der Dome von Siena und Orvieto. Ein überaus reizendes rundbogiges gothisches Portal ist auch das des Stadthauses von Perugia.

suchten*). Aber auch sie brachten es dabei so wenig zu einer consequenten Bildung, dass in der That jene rundbogigen Portale die Eigenthümlichkeiten der italienischen Gothik am bestimmtesten und liebenswürdigsten aussprechen.

Bei der Façade war das nordische System nicht anwendbar, weil es die Verbindung des Thurms mit der Kirche oder doch einen durchgeführten Verticalismus voraussetzte; und ein andres kam nicht zu Stande. Es herrschte hier vielmehr die äusserste Willkür. Die ältere Pisaner Schule hatte doch eine Uebereinstimmung der Vorderseite mit dem übrigen Gebäude erstrebt und erreicht, die Architekten der gothischen Epoche glaubten sich dieser Rücksicht überhoben und behandelten die Schauseite des Gebäudes als eine ganz isolirte Leistung ihres decorativen Talents. In vielen Fällen blieb sie unausgeführt; man begnügte sich anfangs, die Vorderwand roh anzulegen, um ihr nach Vollendung des ganzen Gebäudes mit voller Musse und ungetheilten Kräften eine glänzende Marmorbekleidung zu geben und verschob dies so lange, bis der Baueifer erkaltet oder die Herrschaft des gothischen Styls vorüber war. Schon dies Verfahren ist charakteristisch; unsere gothischen Dome sind zwar grossentheils nicht völlig vollendet, aber jeder baulich ausgeführte Theil hat wenigstens der Anlage nach seine Decoration, da sie eben aus der Construction hervorgeht; hier baute man die Vorderseite zwar soweit auf, dass sie den Zweck des Abschliessens erfüllte, aber als eine rohe Backsteinwand wie eine leere Tafel, auf welche eine Façade in beliebigem Style eingeschrieben werden konnte. Aber auch unter den wirklich ausgeführten Façaden herrscht eine so grosse Mannigfaltigkeit, dass sich kaum eine allgemeine Uebersicht geben lässt. Viele haben nach altlombardischer Weise breite Frontmauern, welche die Seitenschiffe ganz ignoriren und einen flachen und breiten Giebel bilden, ebenso viele geben dem Mittelbau einen selbstständigen Giebel und den Seitenschiffen angelegte Halbgiebel, aber selten in der wahren Dachhöhe, sondern meistens höher. In einigen, aber verhältnissmässig seltenen

*) Dies that Giotto bei der von ihm angefangenen, bekanntlich 1588 abgebrochenen Façade des florentiner Domes.

Fällen haben dagegen die drei Schiffe jedes seinen eignen vollständigen und zwar sehr steilen, zwischen Fialen aufsteigenden Giebel, so jedoch, dass der mittlere die der Seitenschiffe bedeutend überragt; eine Anordnung, welche eine recht consequente und triumphirende Durchführung des gothischen Princips beabsichtigt, aber indem sie den Seitenschiffen selbstständige Giebel giebt, dem wirklichen Verhältnisse widerspricht und keineswegs günstig wirkt.

Wo es die Mittel erlaubten, besonders an Kathedralen mächtiger Städte, ist die Façade verschwenderisch geschmückt. Hohe Portale mit Spitzgiebeln, das grosse, mit Maasswerk gefüllte Radfenster, Zwergarcaden und andres Detail, Sculpturen, Mosaiken, Malereien geben ein Ganzes von strahlender Pracht und glänzendem Farbenspiele. Aber eben diese Prachtliebe und die nothwendige Freiheit der Bildner so edlen Schmuckes bringt Ueberladung und Inconsequenzen hervor, die bei näherer Betrachtung störend auffallen und dann um so mehr auf den durch jenen Schmuck verdeckten Mangel an constructiver Gestaltung aufmerksam machen. An schmuckloseren Bauten tritt dieser dann unverhüllt hervor, indem die Façade nur als eine Mauerfläche erscheint, auf der die Portale und einige Fenster, manchmal bloss ein Radfenster und ein Paar kreisförmige Oeffnungen in der hohlen, über den Seitenschiffen aufsteigenden Mauer, durch welche der Himmel durchscheint, vereinzelt dastehn. Es ist wahr, dass diese Leere hier weniger verletzt, als man glauben sollte, weil sie die Details isolirt und dadurch die Feinheit des Sinnes, die sich darin ausspricht, in naiver und anspruchsloser Weise zur Geltung bringt. Aber sie bleibt doch ein Mangel architektonischer Schönheit. Zuweilen ist zwar durch Strebepfeiler der Versuch einer senkrechten Theilung gemacht, aber nie durchgeführt; entweder sie schliessen auf gewisser Höhe stumpf ab, oder sie steigen zwar bis zum Dache auf oder selbst als Fialen über dasselbe hinaus, aber sie sind stets ohne Zusammenhang mit den andern Erscheinungen dieser Fläche und daher zu einer Gliederung des Ganzen unzureichend. Mehrere Male hat man eine solche durch spitzbogige grössere oder kleinere Nischen hervorzubringen gesucht, aber meistens dabei nicht unterlassen können, diesem, wenn auch nur decorativen Aufstreben durch bedeutsame horizontale Linien zu wider-

sprechen*). Am günstigsten erscheinen daher auch jene ganz einfachen Façaden, bei denen man ohne allen künstlichen Schmuck sich begnügt hat, die der Vorderwand nothwendigen oder nützlichen Theile, Portale, Fenster, Strebepfeiler ihrem Zwecke gemäss zu gestalten und durch ihre Stellung wirksame, symmetrische Verhältnisse hervorzubringen. Namentlich gilt dies von den Façaden der Backsteinbauten der Lombardei und der Romagna, wo schon die Natur dieses unscheinbaren Materials und der Mangel des Farbenglanzes die Meister zu grösserer architektonischer Consequenz und tieferer Durchbildung der Form veranlasste. Zwar mischen sich auch hier romanische Elemente mit gothischen, die Portale sind oft rundbogig, die Kreisfenster vorherrschend, der Bogenfries, rund oder spitz, einfach oder durchkreuzt, stets beibehalten, horizontale Linien allzu stark betont. Aber die Strebepfeiler sind kräftiger und besser entwickelt, die Profile tiefer und reicher, das Maasswerk und die Ornamente dem weichen Material entsprechend oft sehr reich geformt und von bewundernswerther Schönheit, und das Ganze hat durch die scharfe Ausarbeitung und die sichere Formbildung der Details, durch den warmen, mit dem tiefblauen Himmel so schön contrastirenden Farbenton der italienischen Terracotta, und endlich durch die edle Einfachheit und Feinheit der Verhältnisse oft einen grossen Reiz.

Diese Bemerkungen über die Abweichungen der italienischen Gothik von der nordischen werden genügen, um ihre Eigenthümlichkeit anzudeuten. Mit unsern Domen darf man, wie gesagt, ihre Leistungen nicht vergleichen. Wer aber auf die italienische Weise einzugehn, sich der Musik der Verhältnisse, der Anmuth einfachen Schmucks oder dem Reichthum lebensvoller Details hinzugeben weiss, ohne sich den Genuss des Einzelnen durch darüber hinausgehende Anforderungen zu verkümmern, wird nicht

*) So namentlich in sehr unschöner Weise in S. Antonio von Padua, etwas besser an S. Lorenzo in Vicenza und S. Giovanni e Paolo in Venedig. An S. Caterina in Pisa hat man offenbar im Anschluss an das einheimische Façadensystem des Rundbogenstyls mehrere Reihen spitzbogiger Blendarcaden nicht sehr glücklich angebracht. Auch die kleineren, für Sarkophage bestimmten spitzbogigen Nischen in S. Paolo in Pistoja und S. M. novella in Florenz (von woher Leon Batt. Alberti den Gedanken für eine ähnliche Anordnung an S. Francesco zu Rimini entlehnte) gehören hieher.

nur eine Fülle des Anziehenden und Schönen, sondern auch selbst trotz mancher Verstösse gegen architektonische Consequenz und organische Verbindung in der durchgehend gleichen Stimmung ein verbindendes, eine geistige Harmonie hervorbringendes Element entdecken.

Der gothische Styl in Italien hat, obgleich er sich fast zweihundert Jahre erhielt, doch keine Entwickelung und daher keine Geschichte. Die Veränderungen, die er erlitt, sind untergeordneter Art, ja eigentlich nur der Anfang des frühen Verfalls. Die ersten Meister bedienten sich seiner vorzugsweise als eines Mittels regelmässiger, fester und sparsamer Construction, adoptirten daher nur seine wesentlichen Züge und hielten sich in den Grenzen edeler Einfachheit und Anmuth. Die Späteren, theils um ihre Vorgänger zu überbieten, theils unter dem Einflusse der prunkenden conventionellen Sitte des XIV. Jahrhunderts häuften die gothischen Zierformen allzusehr und verfielen, da sie ihre constructive Begründung nicht verstanden und sie nach italienischem Geschmack etwas derber bildeten, in Schwerfälligkeit und Ueberladung, welche dadurch um so stärker wurde, dass antike Traditionen sich immer noch erhielten und dazu verleiteten, Bestandtheile des Architravbaues mit denen des verticalen Systems zu verbinden*). Dies alles erzeugte dann eine Reaction; man strebte aus dieser Ueberladung nach einfacheren Formen, verhielt sich aber dabei verschieden. Denn während einige Meister zu diesem Zwecke sich mehr den altitalischen Traditionen zuwendeten, was schliesslich zur Renaissance führte, begnügten sich andre mit einer Vereinfachung des mittelalterlichen Styls ohne Verläugnung seiner

*) Diese beständige Mischung beider Bausysteme lässt sich auch in den Urkunden nachweisen. So heisst es in einem Contracte der Commune zu Arezzo mit dem Meister Agostino von Siena v. J. 1333 über den Bau einer Kapelle an der Pieve, er solle, zwei vorhandene Säulenstämme benutzend, Marmorkapitäle dazu machen und darauf legen „una pietra di marmo che se chiama architrave". Und fast um dieselbe Zeit (1336) contrahiren die Operarii des Domes von Siena mit einem Meister Bessuccius über 60 gargollas sive lapides actas ad modum animalium. Sie haben also selbst das französische Wort „gargouille" adoptirt, und die Kunstausdrücke beider Style bestehen ruhig neben einander. Beide Urkunden bei Milanesi, Documenti.

Principien, was eine strenge Auffassung erzeugte, die an die des Romanischen oder des Uebergangsstyles der nordischen Länder erinnert. Einige Male steigerte sich diese Strenge so weit, dass Gebäude aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts den nordischen des XII. nahe stehen, und durchgängig wurde das Eckblatt, das bekanntlich bei uns mit dem Eintreten der Gothik verschwindet, um nie wieder zu kommen, im XIV. Jahrhundert eine beliebte Form. Es war auch hier wie im Norden ein Uebergangsstyl, eine Mittelstufe zwischen gothischen und antiken Tendenzen, nur dass sie hier nicht den Hinweg zu jenen, sondern den Rückweg zu diesen bildete. Auch diese Erscheinungen tragen aber nicht den Charakter eines regelmässigen, chronologischen Herganges, sondern zeigen sich je nach der Neigung der einzelnen Meister oder Bauherren bald früher bald später. Ueberhaupt bringt die Einführung des gothischen Styls nur in sehr äusserlichem Sinne eine grössere Gleichförmigkeit hervor, während sie in Wahrheit die Selbstständigkeit der künstlerischen Individualität nur steigerte. Die Uebertragung fremder Formen in die Sprache einheimischer Anschauung erregte Zweifel und Fragen, die bei dem schon bestehenden Mangel an Schulzusammenhang unendlich verschiedene Lösungen bekamen und so die Mannigfaltigkeit der Ansichten nur steigern konnten, während zu gleicher Zeit durch die wachsende Kunst- und Prachtliebe der Städte auch das Bedürfniss nach künstlerischen Kräften und daher das Ansehen der Künstler in hohem Grade wuchs.

Indessen war man noch weit von der Ueberschätzung der künstlerischen Selbstherrlichkeit, welche später eintrat. Die Urkunden lehren uns vielmehr, dass in dieser Zeit noch alle wichtigen Baupläne Gegenstand vielfacher Berathungen waren. Bevor eine Commune oder ein Fürst den Bau begann, rief man eine Zahl sachkundiger Meister zusammen, forderte die Vorlegung von Entwürfen und Modellen und entschied sich für einen derselben, aber immer vorbehaltlich anderer, späterer Beschlüsse, die dann stets wieder Gutachten andrer beim Bau beschäftigter oder unbetheiligter Meister voraussetzten. Aber eben diese Discussionen, bei denen dann doch zuletzt die künstlerische Sachkenntniss und das Vertrauen, welches die Meister sich erworben hatten, den

Ausschlag gaben, steigerten den Ehrgeiz und führten dahin, die Kunst als einen Gegenstand rationeller Ueberlegung und individueller Kraft erscheinen zu lassen, sie vom Herkommen zu befreien, und da man bei solchen Berathungen gern auch berühmte Meister aus entfernten Gegenden Italiens herbeirief, die etwa noch bestehenden provinziellen Verschiedenheiten zu verwischen und die Kunst als eine gemeinsame Aufgabe des ganzen Landes darzustellen.

Selbst die Verschiedenheit des zu Gebote stehenden Materials begründete keine besonderen Schulen. In Deutschland, wo die Construction sich nach dem Material richtete und aus ihr wiederum die ganze ornamentale Haltung hervorging, sind die Länder des Ziegelbaues von denen des Steinbaues scharf geschieden. In Italien blieb die Construction überall dieselbe und höchstens die ihr anzuheftende Decoration wurde einigermaassen verändert, wenn man keinen Marmor in der Nähe hatte und sich aus Sparsamkeit auch für das Aeussere des Backsteines bediente. Wir haben schon bei Betrachtung des Façadenstyles gesehen, dass dies keineswegs ungünstig wirkte; die Meister waren gegen die Versuchung des blossen Farbenspiels mit edeln Steinen oder der Ueberladung mit plastischen Werken geschützt und genöthigt, sich strenger an eigentlich architektonische Motive zu halten. Allein, wenn gleich ausgezeichnete Backsteinbauten dieser Art in der Lombardei am häufigsten vorkommen, entstand daraus kein eigenthümlicher und am wenigsten ein provinzieller Styl. Denn auch den lombardischen Städten, denen es an Marmor fehlte, waren die Brüche nicht so entfernt und die Mittel nicht so beschränkt, dass man nicht bei einzelnen luxuriös ausgestatteten Bauten sich die Pracht dieses edeln Stoffes gestattet hätte, und andrerseits hatte man auch in den marmorreichen Gegenden schon aus römischer Zeit her die Uebung des Backsteinbaues nie ganz aufgegeben und ihn daher immer gelegentlich bei sparsamer bedachten Unternehmungen angewendet. Ueberdies aber war auch an den ganz in Stein gebauten Werken die Ornamentation keineswegs so sehr aus dem Material hergeleitet, dass ihre Uebertragung auf den Backsteinbau erhebliche Aenderungen gefordert hätte. Ein durchgreifender stylistischer Unterschied entstand daher überall

nicht, und man gewöhnte sich durchweg, beide Baustoffe in ihrer Eigenthümlichkeit zu verwenden und daher auch zu verbinden, namentlich auch die Ziegel wegen ihrer dunkeln Farbe mit helleren Steinen schichtenweise wechseln zu lassen, um so den Farbenreiz verschiedener Marmorarten zu ersetzen.

Während sich die provinziellen Unterschiede mehr ausgeglichen, wurde dagegen die objective Verschiedenheit der Gebäude nach ihrer Bestimmung durch die Einführung des gothischen Styls gesteigert. Namentlich ist die zwischen Klosterkirchen und Kathedralen ins Auge zu fassen. In Frankreich erhielt der gothische Styl seine Ausbildung an den Kathedralen und wurde von ihnen nur in vereinfachter und beschränkter Gestalt auf die Klosterkirchen übertragen. In Italien dagegen waren grade die Bettelorden diejenigen, welche den neuen Styl zuerst adoptirten und für ihre Zwecke ausbildeten.

Den Anfang hatten, wie wir gesehen haben, die Franciscaner bei der Mutterkirche ihres Ordens gemacht, demnächst aber bemächtigten sich die Dominicaner, unter denen sich zahlreiche architektonische Talente aufthaten*), des neuen Styls, und es bildete sich durch die Verwendung desselben ein ziemlich fester Typus der Klosterkirchen, der jedoch nicht, wie früher bei den Cisterciensern, ausschliessliches Eigenthum eines einzelnen Ordens, sondern von allen beobachtet wurde und durch die nachbarliche Mittheilung der Klöster provinzielle Verschiedenheiten ausbildete.

Der Grundriss dieser Klosterkirchen scheint von den Cisterciensern zu stammen; er besteht nämlich aus einem dreischiffigen, von Rundsäulen oder achteckigen Pfeilern in fast quadratischer Aufstellung gestützten Langhause ohne Seitenkapellen, und aus

*) Vgl. des P. Vincenzo Marchese, Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti Domenicani. 2. Ausg. Firenze 1854. Auch unter den Franciscanern weist der diesem Orden angehörige Padre Gonzati (la basilica di S. Antonio di Padova. I. 26. 118. 121.) einige Baumeister nach, indessen scheinen sie weniger bedeutend und ihre Klöster bedienten sich meistens weltlicher Architekten. Vgl. Marchese I. p. 108.



einem breiten Querschiff, dessen ganze Ostseite sich zu einer Reihe von Kapellen öffnet, in deren Mitte dann der Chor meist mit polygonem Abschlusse etwas weiter ausladet. Mit Einschluss desselben beläuft sich die Zahl dieser Chornischen meistens auf fünf oder sieben, zuweilen auch höher, in S. Croce von Florenz sogar auf elf. Diese Kirchen sind in der Lombardei meistens gewölbt, in Toscana und in den südlicheren Gegenden mit offenem Dachstuhl angelegt. In einigen Provinzen zeigen sie einen durch die Verbreitung der Orden erklärbaren stärkeren Einfluss nordischer Gothik, die Verhältnisse sind schlanker und die Pfeiler enger gestellt, womit sich dann später die Wiederaufnahme romanischer Formen des Nordens verbindet. In andern Gegenden finden sich Eigenthümlichkeiten einheimischen Ursprungs. So ist im Mailändischen sehr häufig der Schluss der Kreuzarme und der Seitenkapellen entweder polygonförmig, oder zwar rechtwinkelig, aber durch eine dreitheilige Fenstergruppe, nämlich durch zwei schlanke Spitzbögen mit einem über ihrer Zwischenwand angebrachten Kreisfenster beleuchtet. Säulen mit Eckblättern an der Basis sind gewöhnlicher als Pfeiler, und dann enger gestellt und auf je zwei Arcaden mit einem quadratischen Kreuzgewölbe überspannt. Die Seitenschiffe sind dabei verhältnissmässig hoch und die Mittelschiffe so wenig darüber hinausgeführt, dass für Oberlichter kein Raum geblieben ist und die ganze Kirche bei ihrer grossen Breite niedrig und gedrückt erscheint. In Mailand selbst sind zahlreiche Kirchen dieses Typus; so S. Eustorgio, S. Pietro in Gessate, die kolossale, unter der modernen Stuckbekleidung noch völlig erkennbare Kirche S. Maria del Carmine, S. Maria delle Grazie in ihren älteren Theilen, und endlich S. Sempliciano, eine ursprünglich romanische Kirche mit Pfeilern und runden Arcaden, die in diesem gothischen Provinzialismus hergestellt ist, aber ihre ursprünglich edeln Verhältnisse beibehalten hat*). Von Bologna geht ein andrer Typus aus, und zwar, wie es scheint, von S. Francesco, einer der ältesten gothischen Kir-

*) Vgl. den Grundriss von S. Pietro in Gessate bei Lübke in den Mittheilungen V. 119, und Nachrichten über diese mailänder Gruppe von A. Messmer daselbst III. 43. S. M. delle Grazie bei Runge Beiträge II. Bl. 7. ff. Wiebeking tab. 63. Hope tab. 49.

chen Italiens*). Sie ist schlanker gehalten, hat namentlich ein hoch über die Seitenschiffe hinausragendes Mittelschiff und endlich einen polygonen Chor mit einem Umgang. Aehnliche Anlagen sind zu Bologna S. Domenico, die schlanke Kirche der Servi, S. Martino maggiore und endlich S. Giacomo maggiore, wo der Chor eine noch reichere polygone Form und sogar neben dem Umgange Kapellen hat, welche jedoch nicht jede einzeln ihren Polygonschluss haben, sondern eine einzige dem Umgange parallele Peripherie bilden. Die Arcadenträger sind bald Säulen, bald achteckige oder anders gebildete Pfeiler, die Gewölbe des Mittelschiffs auch hier oft quadratisch oder gar sechstheilig, die Façaden endlich ganz nach italienischer Weise über die Seitenschiffe hinausgeführt und dürftig ausgestattet. Der Bogenfries, durchschneidend oder einfach, bildet auch hier das gewöhnlichste Ornament. In Piacenza schliessen sich die Kirchen S. Francesco und S. Maria del Carmine**) an diese Gruppe an, indem sie ebenfalls hohe Oberschiffe und sogar Strebebögen haben, welche von Formsteinen mit sehr zierlichem durchbrochenem Muster gebildet sind. Beide Kirchen haben, darin den mailändischen ähnlich, quadrate Mittelgewölbe, aber ohne Zwischenpfeiler, also mit länglichen Seitengewölben, dabei aber auf jedem Joche zwei Seitenkapellen, die in S. M. del Carmine sogar polygonförmig enden. Hier ist der Chor grade geschlossen, in S. Francesco hat er aber um den durch sechs Seiten des Zehnecks gebildeten innern Raum einen Umgang mit einem freilich sehr formlosen Kapellenkranz, und zwar alles, besonders die Anlage der Oberlichter der Chorrundung, sehr an S. Antonio von Padua erinnernd. Weiter südlich nimmt die Einfachheit der Kirchen dieser Orden zu. Sie bestehen meistens bloss aus einem einschiffigen Langhause von grosser Breite und Ausdehnung, dessen ganz nackte und ungegliederte Mauern nur

*) Nach Ricci II. 137 hat sie ein gewisser Marco da Brescia von 1236 bis 1245, nach Gonzati I. 118 ein Franciscaner Fra Giovanni von 1227—1251 erbaut. Sie war lange Zeit Dogana und ist erst neuerlich (geschmacklos) restaurirt. Abbildungen bei Runge Beiträge I. t. 25, 31, 33, Grundriss und Nachrichten bei Lübke a. a. O. S. 168.

**) Sie ist nicht mehr im kirchlichen Gebrauche und gehörte bei meinem Besuche (1858) zu einer Caserne.

von einigen grossen, aber unregelmässig gestellten Spitzbogenfenstern beleuchtet sind und den offenen Dachstuhl tragen. Daran schliesst sich dann zuweilen ein breites Querschiff mit einer Kapellenreihe der oben beschriebenen Art*), zuweilen aber auch nur ein einfacher oder von zwei Seitenkapellen begleiteter, meist rechtwinkeliger Chor.

Wie S. Francesco zu Bologna für ihre Nachbargegend wurde die Kirche der Franciscaner zu Venedig, S. Maria gloriosa de Frari, für den nordöstlichen Theil Italiens maassgebend. Der Grundstein wurde nach urkundlicher Nachricht im Jahre 1250 gelegt und der Bau war 1280 so weit, dass der Gottesdienst darin beginnen konnte. Indessen fehlte noch der Chor, der augenscheinlich erst dem XIV. Jahrhundert angehört, auch wird die Kirche erst 1338 als vollendet erwähnt und ihre Einweihung erfolgte sogar erst 1492**).

Man fing, wie es auch in andern Franciscanerkirchen geschah, den Bau von der Westseite an, um vor Allem Raum für das Volk zu gewinnen. Die Anordnung ist sehr einfach. An ein dreischiffiges, von Rundsäulen getragenes Langhaus schliesst sich ein breites Kreuzschiff, dessen Ostseite in sieben Altarräume getheilt ist, von denen der mittlere, als Chor dem Mittelschiff entsprechend, bedeutend grösser und tiefer ist als die andern. Ziemlich hohe, schlanke Säulen mit niedrigen gothischen Blattkapitälen und achteckigem Abacus tragen in weiten, fast der Mittelschiffbreite gleichen Abständen die eckig geschnittenen Bögen, die nur durch

*) So in S. Francesco in Pisa und zwar mit 7 Kapellen (Wiebeking Taf. 74), in S. Domenico und S. Francesco in Siena, jene wieder mit 7, diese gar mit 9 Kapellen. Vgl. Grundrisse und Bemerkungen bei Lübke, Mitth. V. 195.

**) Selvatico, Sulla Architettura e sulla Scultura di Venezia. 1847, S. 98 und Ricci II. 168. Innenansichten bei Willis, Remarks pl. 7 und Street Brick and Marble pag. 132, beide mit abweichenden Restaurationen veränderter Theile. Den Eindruck giebt Street richtiger wieder, während Willis verschönert. Dass Niccolò Pisano der Erbauer gewesen, hat man nur aus einer Stelle des Vasari (I. 264) entnommen, welche, näher betrachtet, diese gewiss unrichtige Behauptung nicht einmal enthält, vielmehr nur diese Kirche neben der von Vasari dem Niccolò (wie wir sehen werden, auch ohne Grund) zugeschriebenen Kirche S. Antonio zu Padua als ein Beispiel der architektonischen Fortschritte dieser Zeit anführt.

ein breites, von einem schachbrettartigen Stabe*) begrenztes Band auf ihrer Aussenseite verziert sind. Die Oberlichter, später in sehr unschöner Weise vergrössert, waren wohl ursprünglich kreisförmig, und die Gewölbgurten ruhen auf einem, auf dem Abacus stehenden, von Rundstäben eingefassten Pilaster mit gleichem Kapitäle. An der Vierung pflegen in gothischen Kirchen des Nordens auch da, wo Säulen das Schiff tragen, stärkere Pfeiler zu stehen, um der hier zusammentreffenden Last gerecht zu werden; in Italien ist das nicht gewöhnlich und so ist auch hier an dieser Stelle dieselbe Säule beibehalten, doch hat sie nun statt des Pilasters ein Säulenbündel auf ihrem Kapitäle, welches den verschiedenen Rippen, die hier zusammentreffen, einigermaassen entspricht. In den Seitenschiffen ruhen die Rippen auf dünnen Pilastern, die nicht vom Boden, sondern erst in halber Höhe von einem Kragsteine aufsteigen, so dass ihre Wände sehr leer erscheinen würden, wenn sie nicht durch Grabmäler und Altäre, wie es hier der Fall ist, bedeckt werden. Neben der Fülle und Mannigfaltigkeit dieses Schmuckes macht nun aber die Weiträumigkeit des Architektonischen, die präcise, scharf begrenzte Gestalt der Säulen und die luftige Haltung der obern, bloss durch die weitgespannten Kreuzrippen belebten Theile einen sehr wohlthätigen Eindruck. Eine vollere Architektur würde hier Ueberladung sein. Noch formloser ist an sich betrachtet das Querschiff, indessen dient es (abgesehen von den auch hier wieder zahlreich angebrachten Denkmälern) nur als Zugang zu jenen sieben Altarnischen, welche mit schlanken, zweitheiligen, durch zwischengelegtes Maasswerk (transoms) mehrmals horizontal getheilten Fenstern glänzend geschmückt sind. Alle diese Nischen sind übrigens so geordnet, dass sie, der Chor als halbes Zwölfeck, die Kapellen als halbes Achteck, nicht mit einer der Façade parallelen Polygonseite, sondern mit einem Winkel schliessen, eine Sonderbarkeit, die hier aber nicht, wie an ähnlichen Chor-

*) Dieser Stab kommt in Venedig überaus häufig vor, schon in S. Marco, und besteht aus kleinen Würfeln von Stein oder Backstein, welche abwechselnd so gelegt sind, dass sie theils schattige, dunkle, theils halb beleuchtete Stellen geben. Lübke a. a. O. S. 137 nennt es „einen zinnenartigen Fries". Eine Abbildung bei dem sogleich anzuführenden Aufsatze von Essenwein Fig. 8.



bildungen des XIV. Jahrhunderts in Deutschland*), ein blosses Formenspiel ist, sondern den Zweck hat, die Wirkung der Fenster für das Innere zu erhöhen. Im Aeussern erscheint aber auch hier diese Anordnung höchst bizarr, obgleich übrigens die Chorseite durch das Maasswerk der Fenster und ihre sehr gut in Backstein ausgeführte Einrahmung sehr reich ausgestattet ist und gegen die Nüchternheit der Seitenmauern und selbst der Façade absticht.

Wie sehr diese geräumige Anlage dem einheimischen Geschmacke zusagte, beweist ihre vielfache Nachahmung an kleinern Gebäuden. So an der jetzt zerstörten Kirche des Klosters ai Servi, an der Kirche der Lucchesen, an S. Gregorio und S. Carità (der jetzigen Akademie), und endlich an der noch erhaltenen und nicht unbedeutenden Kirche der Augustiner, S. Stefano (1325 vollendet)**). Bei dieser fehlt zwar das Kreuzschiff, so dass die Choranlage nur den drei Schiffen entsprechende Nischen hat, auch haben die Säulen (vielleicht um bei beschränktem Raume ihre Zahl nicht zu vermindern) eine engere Stellung. Aber sie sind nun um so schlanker gehalten, so dass der Eindruck derselbe bleibt.

Vor Allem aber war es wichtig, dass die Dominicaner für ihre grosse Kirche S. Giovanni e Paolo denselben Typus adoptirten. Schon 1234 hatten sie hier ein Kloster gegründet und 1246 einen päpstlichen Ablassbrief für die Förderer des Kirchenbaues erhalten, so dass man, wenn diese Daten auf den Bau ihrer gegenwärtigen Kirche bezogen werden könnten, diese als eine unabhängige, jener Franciscanerkirche vorangehende Schöpfung ansehen müsste. Allein wahrscheinlich handelte es sich damals um ein kleineres, später zerstörtes Gebäude, da die jetzige Kirche, die nach Chronikennachrichten im Jahr 1395 nur zur Hälfte, und erst 1430 im Wesentlichen vollendet war, entschieden eine Copie von S. Maria gloriosa, aber in etwas grösseren Dimensionen und mit manchen Verbesserungen ist. Namentlich ist die Stellung der Säulen hier etwas weiter, das Querschiff schmaler, die Zahl

*) Z. B. in böhmischen Bauten, Bd. VI., S. 313.

**) S. über alle diese Kirchen Selvatico a. a. O. Die Holzdecke des Mittelschiffs und die Oberlichter in S. Stefano gehören nicht dem ursprünglichen Bau an.

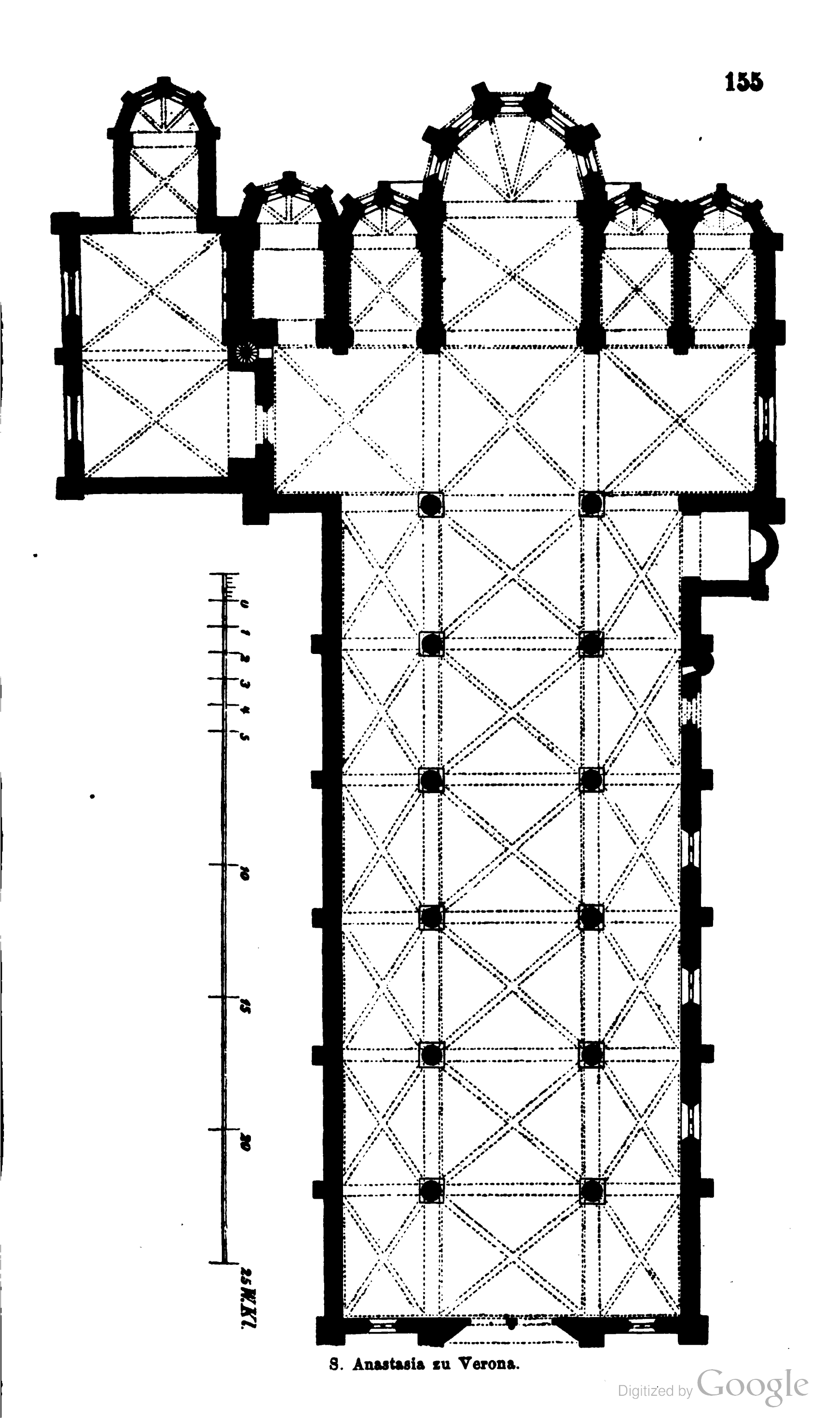
der Altarnischen von sieben auf fünf reducirt und der Schluss derselben nicht mehr durch einen Winkel, sondern in gewohnter Weise durch eine volle Polygonseite bewirkt. Die Seitenwände sind regelmässiger mit Fenster versehen und im Aeussern durch Lisenen getheilt, und die Façade ist durch Strebepfeiler gegliedert*).

Ganz ähnlich sind dann drei andre Dominicanerkirchen in benachbarten Städten; S. Agostino in Padua (1303 vollendet), S. Anastasia in Verona (1290 angefangen, aber erst lange nachher beendet) und endlich S. Niccolò zu Trevigi (1310 bis 1352). Die erste dieser drei Kirchen ist zwar 1822 abgebrochen, aber ihre Uebereinstimmung mit den beiden andern durch ältere Beschreibungen und durch das Urtheil von Augenzeugen festgestellt**). Sie alle haben, wie S. Giovanni e Paolo und selbst in sehr ähnlichen Maassverhältnissen***) ein Langhaus von sechs Jochen und in Osten fünf Altarnischen, jedoch schliessen die Kapellen in S. Anastasia wunderlich genug wieder, wie die in S. Maria gloriosa, mit einem Winkel, so dass der Baumeister hier wieder einmal, abweichend von den Bauten des eignen Ordens, auf das ursprüngliche Vorbild zurückgriff. Dass die Meister dieser Bauten übrigens selbst dem Orden angehörten, ist schon durch die Uebereinstimmung wahrscheinlich, wird aber auch urkundlich bei den Kirchen von Padua und Trevigi bestätigt, wo ein Fra Bartolomeo von Bologna theils allein, theils mit einem Fra Niccolò von Imola als Baumeister genannt wird, welche beide gemeinschaftlich auch eine Zeit lang dem Bau von S. Giovanni e

*) Die Marmorbekleidung, welche sie im XV. Jahrhundert erhalten sollte, ist unvollendet. Die Länge der Kirche beträgt 290, die Breite des Langhauses 80 Fuss. Marchese I. 103. Selvatico S. 102. Grundriss bei Wiebeking Taf. 72 und in den Fabbriche conspicue di Venezia Vol. II. Die vielfach wiederholte Angabe, dass diese Kirche „von Schülern des Niccolò Pisano“ gebaut sei, ist nur eine aus ihrer Aehnlichkeit mit der diesem irrig zugeschriebenen Kirche der Frari gezogene Folgerung, welche mit dieser Voraussetzung fällt.

**) Vergl. die ziemlich genaue Beschreibung der Kirche in Rossetti's Guida von 1780 und die Angaben von Selvatico, Ricci und Marchese.

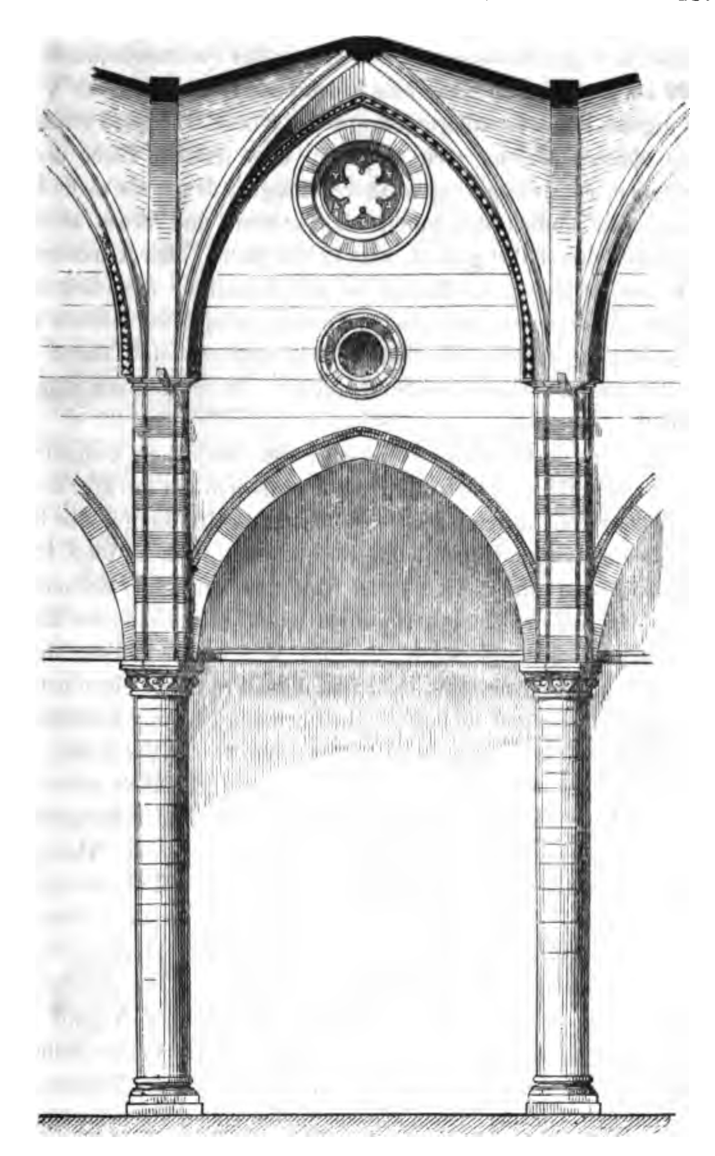
***) Die Länge in S. Giovanni e Paolo 290, in S. Anastasia 285, in S. Niccolò 274, die Breite des Langhauses 80, 78, 79 Fuss. Die Höhe des Mittelschiffs unter dem Schlussstein kann ich nur bei S. Anastasia angeben, wo sie 78 Fuss (genau das Maass der lichten Breite) beträgt.



S. Anastasia zu Verona.

Paolo vorgestanden haben sollen*). Die anziehendste unter diesen Kirchen ist S. Anastasia, was sie zum Theil ihrer bessern Erhaltung, hauptsächlich aber den feinern Details, der reicheren Beimischung von Stein, welcher an allen Bögen und an den Pilastern oberhalb der Säulen mit Backsteinlagen wechselt, der sehr reizenden polychromatischen Ausstattung und überhaupt der regelmässigeren und sorgsameren Durchführung verdankt. Die Säulen, von gelblich weissem Marmor aufgemauert, stehen hier nicht, wie in den verwandten venetianischen Kirchen, auf einem achteckigen Basament, sondern mit schwacher attischer, aber mit grossem Eckblatt versehener Basis auf viereckiger Plinthe; die Quer- und Seitenschiffe haben regelmässige schlanke drei- oder zweitheilige Fenster; die Oberlichter sind kreisförmig, haben aber innerhalb der aus wechselnden Steinen und Ziegeln gebildeten Einfassung eine Art von Maasswerk, indem durch Steinplatten die Oeffnung auf einen sechsseitigen Stern beschränkt ist. Das Bogenfeld oberhalb des Scheidbogens ist endlich, obgleich nicht sehr hoch, doch noch durch eine unter dem Oberlichte befindliche, unter das flache Dach der Seitenschiffe führende kreisförmige Oeffnung belebt. Dazu kommt dann die sehr leicht gehaltene, überaus anmuthige decorative Bemalung, welche nie grosse Flächen bildet, sondern nur die architektonische Anordnung betont. Die Leibung der Scheidbögen ist durch einen Arabeskenstreifen, die Fläche der Gewölbkappen in der Mitte durch eine Art Blume, rings umher durch Einrahmung mit einem Ornamentstreifen verziert, alles mit wenig wechselnder, hauptsächlich braunrother Farbe auf dem weissen Bewurf, ganz in der schlichten Anmuth der baulichen Formen. Nicht minder reizend und nachahmungswerth ist endlich das aus Marmorstücken verschiedener Farbe in sehr sinnreich einfachen, wechselnden Mustern gebildete Mosaik der Fussböden. Die Bemalung und alle feinern Details sind übrigens in den fünf westlichen Jochen abweichend und meistens schwerfälliger und

*) Dies alles versichert wenigstens Marchese I. 103 ff. mit Bezugnahme auf Federici, während Ricci II. 175 mit Bezugnahme auf einen mir unzugänglichen Aufsatz von Selvatico im Giornale di belle arti, Venezia 1833 p. 312 erzählt, dass eine Inschrift den Magister Leonardus Murarius qui dicitur Roccalica als Urheber und Vollender des Baues nenne.



S. Anastasia zu Verona.

weniger gelungen, auch beweist ein an dieser Stelle unter dem Dache befindlicher Giebelabschluss, dass der Bau hier ein Mal

provisorisch geschlossen war und erst später (wahrscheinlich von 1422 an, wo die Commune eine bedeutende Geldsumme zur Vollendung des Baues bewilligte) fortgesetzt wurde. Indessen wussten diese spätern Meister sich so genau dem frühern Plane anzuschliessen, dass die geringen Abweichungen, denen sie nicht entgingen, die Einheit des Innern nicht stören, und dieses zu dem Schönsten dieser Art gehört, was Italien bietet. Das Aeussere ist auch hier geringer, die Façade ist mit Ausnahme des reich aber in Formen spätester italienischer Gothik vollendeten Portals unausgeführt geblieben, die hohen Seitenmauern sind durch die Fenster und die schwachen Strebepfeiler immer doch nur mässig belebt *).

Während die Dominicaner diesen Typus festhielten, kennen wir kein zweites Beispiel desselben von dem Orden, der ihn zuerst anwendete, vielmehr zeigt der kolossalste Bau der Jünger des heil. Franciscus in dieser Gegend ein ganz andres Bestreben. Im J. 1231 starb zu Padua ihr Ordensbruder Antonius, der schon bei seinem Leben den Ruf der Heiligkeit gehabt hatte. Man bestattete ihn in dem alten Kirchlein S. Maria, dem die Mönche ihr Kloster angebaut hatten, beschloss aber sofort, an derselben Stelle einen neuen, grossartigen Tempel zu bauen. Die Grundsteinlegung erfolgte im darauf folgenden Jahre nach der wirklichen Heiligsprechung, indessen wurden die Anfänge des Baues wahrscheinlich sehr bald unterbrochen, weil der Tyrann Ezzelin die Brüder als seine gefährlichsten Gegner verfolgte, einkerkerte, zur Flucht trieb. Aber bald wandte sich das Blatt. Ezzelin wurde im Jahre 1256 von einem gegen ihn aufgebotenen Kreuzheere geschlagen und seinerseits vertrieben und dieser Sieg dem beliebten örtlichen Heiligen zugeschrieben. Daher sofort mit Hülfe dringender Ablassbriefe des Legaten und des Papstes selbst neuer und eifriger Angriff des Baues, welchem die Commune denn auch in ihrer Weise dadurch zu Hülfe kam, dass sie einen jährlich um die Zeit des Todestages des Heiligen vor der neuen Kirche zu haltenden vierzehntägigen Markt anordnete. Man fing von Westen an und war 1263 schon

*) Vergl. über die Einzelheiten des Baues den mit den vortrefflichsten Zeichnungen ausgestatteten Aufsatz von Essenwein in den Mitth. d. k. k. C. C. Bd. V. S. 39 ff., so wie ebendas. S. 137 die Bemerkungen von Lübke.

bis in das Kreuzschiff und so weit vorgerückt, dass die Leiche des Heiligen aus der alten Kirche in eine, jedoch nur provisorisch dazu bestimmte Stelle der neuen übertragen werden konnte. Die alte Kirche S. Maria wurde nun, so weit sie dem neuen Bau hinderlich war, abgebrochen, und derselbe schritt vermittelst einer ziemlich bedeutenden Summe, welche die Commune jährlich bis zur Vollendung beizusteuern versprach, rasch weiter, so dass das gewaltige Gebäude im Jahre 1307 im Wesentlichen und 1350 sogar mit Inbegriff der zwei schlanken Glockenthürme und der vordern sechs Kuppeln vollendet war. Die siebente niedrigere Kuppel wurde erst viel später hinzugefügt*). Vasari schreibt den Plan dieses Gebäudes, wie so vieler andrer, dem berühmten Bildhauer Niccolò Pisano zu, und noch immer folgen italienische Schriftsteller dieser Angabe**). Allein Vasari ist für diese ältere Zeit und besonders für die Baugeschichte, durchaus unglaubwürdig; fast in allen Fällen, wo man Urkunden entdeckt hat, sind seine Behauptungen widerlegt und auch da, wo es an bestimmten Beweisen fehlt, zeigt doch sein Vortrag, dass er nur von ganz unsichern Vermuthungen ausgegangen. Es war verhängnissvoll, dass er seinem Werke die biographische Form gab, und doch damit in Zeiten hinabstieg, wo nicht bloss das biographische Material völlig fehlte, sondern auch die Kunstübung noch gar nicht den persönlichen Charakter hatte***). Indem ihm nun aus diesen frühen Zeiten die Namen weniger Meister bedeutungsvoll entgegenklangen, entstand bei ihm die Vorstellung, dass diesen alle oder doch die bedeutendsten Bauwerke ihrer Zeit zuzuschrei-

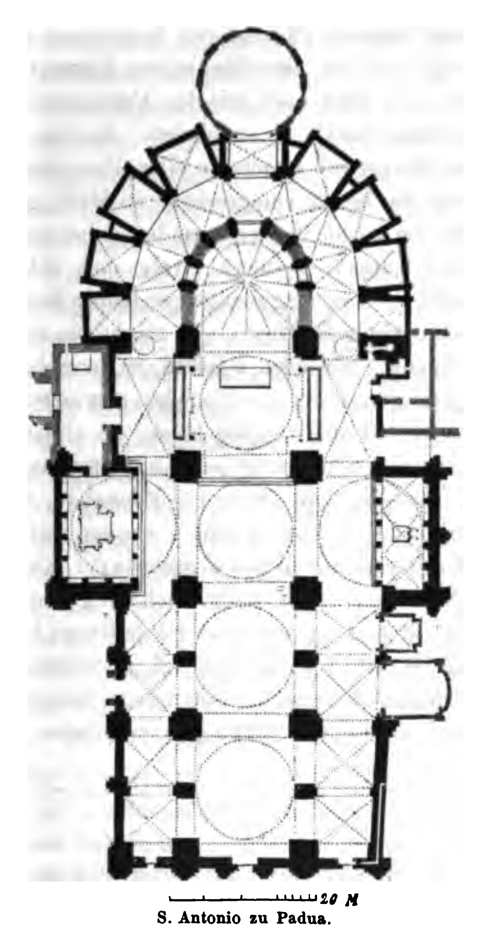
*) Vergl. über alle diese Daten des Padre Bern. Gonzati, Basilica di S. Antonio, Padova 1852, 2 Vol. fol. mit vielen Abbildungen und Urkunden; eine sehr vollständige, kritische Monographie, vielleicht die beste, deren irgend eine italienische Kirche sich erfreut.

**) So unter Andern Cicognara und selbst der sonst kritische Gonzati. Man entschliesst sich in Italien nicht leicht, auf den Klang eines berühmten Namens zu verzichten.

***) Schon Rumohr, Ital. Forsch. II. 158 macht mit Beziehung darauf, dass Vasari dem Niccolò und andern Meistern seiner Zeit oft die Zeichnung von Gebäuden beilegt, darauf aufmerksam, dass in den italienischen Freistaaten des Mittelalters, wie die Urkunden ergaben, beträchtliche Bauwerke niemals ganz nach einem Plane durchgeführt wurden.

ben seien. Er ging daher, indem er sich nach den durch die Sage diesen Meistern beigelegten Bauten ein Bild ihrer Eigenthümlichkeit machte, ans Werk, die ihm bekannt gewordenen Bauten unter sie zu vertheilen, wobei denn, da diese Werke in verschiedenen Gegenden Italiens lagen und ihre Stiftung sich an die Namen bestimmter Fürsten oder andrer historischer Personen knüpfte, sich auch für jeden einzelnen seiner Künstler ein recht bewegtes Leben und eine erzählbare Geschichte ergab. Dazu kam denn, dass schon die Ueberlieferungen, denen er folgte, theils verschiedene Persönlichkeiten zusammengeworfen, theils sie mit einander in verwandtschaftliche oder andre Beziehungen gebracht hatten, was ihn in der Meinung bestärkte, dass die Kunst eben nur von einer kleinen Gruppe von Meistern ausgegangen sei. Daher nimmt er denn keinen Anstand, dem deutschen Meister von Assisi, den er mit einem gewissen Lapo, einem Schüler des Niccolò Pisano, verwechselt, dann dem Arnolfo, den er zu einem Sohne dieses Jakob oder Lapo macht, dem Margaritone von Arezzo, besonders aber dem Niccolò Pisano, eine grosse Reihe von Bauten beizulegen. Dieser erscheint bei ihm geradezu als der tonangebende Architekt des dreizehnten Jahrhunderts, als der einflussreichste Verbreiter des „deutschen" Styls. Dass Niccolò, obgleich vorzugsweise als Bildhauer berühmt, auch Baumeister gewesen ist, ist nicht zu bezweifeln, theils weil beide Geschäfte damals gewöhnlich verbunden waren, theils weil eine Klausel in seinem Contracte über die Kanzel von Siena zeigt, dass er als solcher am Dom und Baptisterium von Pisa beschäftigt war*). Allein wir wissen kein Gebäude, das ihm mit Gewissheit zugeschrieben

*) Er verspricht in diesem Contracte v. 5. Oct. 1266 (Milanesi I. 146), sich während der Arbeit in Siena aufzuhalten, jedoch mit dem Vorbehalt, dass er viermal jährlich immer auf 14 Tage nach Pisa reisen könne, theils seiner eignen Angelegenheiten wegen, theils pro factis operis S. Mariae majoris eccl. Pisane et eccl. S. Joh. Baptiste ad consiliandum ipsa opera. Besonders diese Worte (welche bei Rumohr II. 147 fehlen) zeigen deutlich, dass es sich nicht um Sculpturen, sondern um die fortlaufenden Bedürfnisse des Baues handelte, und dass er als ein erfahrener Baumeister der beständige Rathgeber der Bauherren war. Eben dies Verhältniss macht es aber auch unwahrscheinlich, dass Niccolò auch die Bauten in Venedig, Padua und Neapel, welche Vasari ihm beilegt, übernommen habe.



S. Antonio zu Padua.

werden könnte*). Ungeachtet dieser Unbekanntschaft mit seiner Bauweise können wir ihm aber S. Antonio von Padua wohl mit grosser Sicherheit absprechen, theils weil in den noch erhaltenen Baurechnungen sein Name gar nicht vorkommt, theils aber auch, weil die architektonischen Formen durchaus keine Aehnlichkeit mit toscanischen Bauten haben, an denen er doch seine Schule gemacht haben muss, und besonders, weil das Ganze seiner nicht würdig und eher das Resultat der Berathung wenig gebildeter Mönche, welche durch Nachahmung verschiedener Bauten recht vielseitig zu imponiren glaubten, als der einheitliche Gedanke eines Künstlers zu sein scheint.

*) Förster (Beiträge S. 61) will zwar in einem „alten Kirchenbuche“ in Pistoja „auf der Durchreise“ gefunden haben, dass Niccolò im Jahre 1242 dem Dombau daselbst vorgestanden habe. Aber es fragt sich, welcher Art und Zeit dieses Kirchenbuch war. Tolomei (Guida, 1821, p. 11) kommt zu einer ähnlichen Annahme nur dadurch, dass er Vasari's Behauptung, der ihm das ganze Gebäude zuschreibt, auf das Mögliche reducirt, indem das Gebäude selbst augenscheinlich älter sei, als Niccolò, und ihm daher nur die um 1240 ausgeführte Ueberwölbung gehören könne. Auch dies Gewölbe existirt aber

Der Plan*) bezweckt nämlich offenbar den Kuppelbau der Marcuskirche zu Venedig mit der abendländischen Form des lateinischen Kreuzes und dies alles noch mit den Vorzügen des neu aufgekommenen Spitzbogenstyls zu verbinden. Die in der Lombardei wohlbekannte Anlage mit quadraten Gewölben wurde dabei als der Kuppelanlage am besten entsprechend zu Hülfe genommen. Das Langhaus, der westliche Kreuzarm hat daher nicht wie in S. Marco nur eine Kuppel, sondern zwei, und neben jeder in jedem Seitenschiffe zwei Kreuzgewölbe von halber Breite und Höhe. Diese Kuppeln, wie in S. Marco, von mächtigen aber getheilten und so Durchgänge bildenden Pfeilern zu umgeben, schien hier unnöthig; es genügte, sie durch schlankere, aber massiv und undurchbrochen vom Boden aufsteigende Pfeiler zu stützen, deren Verbindung auf allen vier Seiten zwar auch wie dort durch Tonnengewölbe bewirkt ist, aber durch sehr viel schmalere, die eigentlich nur die Gestalt und Bedeutung eines starken halbkreisförmigen Gurtbandes haben und so den Zwickeln der Kuppel Halt geben. Diese Pfeiler sind kreuzförmig, doch mit geringer Ausladung, so dass in den Ecken eine schlanke Säule Raum findet, und ihre Verbindung ist nicht wie dort durch drei prachtvolle Säulen, sondern durch einen überaus einfachen Mittelpfeiler bewirkt, der mit den Hauptpfeilern aber durch Spitzbögen verbunden ist

nicht mehr. Wenn daher einige Schriftsteller, wie es noch heute geschieht, unserm Meister gewisse Gebäude wegen ihres Verhältnisses zu seinen „sichern" Bauten ab- oder zusprechen, so ist das ohne allen Grund. Ebenso unbegründet ist es aber, wenn Rumohr (II. 158) wegen der in seinen Bildwerken ersichtlichen Hinneigung zur antiken Plastik auch eine Hinneigung zur römisch-christlichen Baukunst, im Gegensatze zur Gothik, bei ihm vermuthet, und ihm daher alle gothischen Bauwerke absprechen und von allen von Vasari angeführten nur den schönen rundbogigen Glockenthurm von S. Niccolò in Pisa (Wiebeking Taf. 74) zugestehen will. Denn seine Kanzeln von Pisa und Siena enthalten (wenn auch in Rundbögen) gothisches Maasswerk und zeigen also, dass er gothische Form kannte und nicht verschmähete. Der Gegensatz erschien den damaligen Italienern nicht so schroff und sie waren zu kühn und jugendlich, um sich nicht auch in Verschiedenartigem zu versuchen.

*) Nachdem dieser Abschnitt bereits geschrieben, kommt mir ein Aufsatz von Essenwein in den Mitth. der k. k. C. C. 1863 S. 69 ff. zu, der das Architektonische näher kritisch beleuchtet.

und so auf dem Rücken der verbindenden Mauer einen bloss durch ein Geländer verwahrten Umgang trägt, über den dann die dünnere abschliessende Wand mit zwei kleinen zweitheiligen aber rundbogigen Fenstern aufsteigt. In den Seitenschiffen sind sämmtliche Pfeiler mit zwei leichten Säulchen versehn, welche neben dem breiten Quergurt die Diagonalrippen der Kreuzgewölbe tragen. An dieses Langhaus schliesst sich das Querschiff mit drei, in gleicher Weise angeordneten Kuppeln, die jedoch und besonders die mittlere etwas höher hinaufsteigen. Dahinter erhebt sich dann, wie in S. Marco, noch eine, hier also die sechste Kuppel, und man darf wohl vermuthen, dass nach dem ursprünglichen Plane hinter ihr, als dem Altarraume, nur noch eine einfache Concha folgen sollte. Diesen Plan fand man aber, als man bis dahin gediehn war, zu beschränkt und fügte nun noch einen tiefen Chor hinzu mit einem kuppelförmigen Rippengewölbe, einem Umgange und einem Kranze von neun viereckigen, ziemlich ungeschickt gebildeten Kapellen. Die Verhältnisse sind sehr bedeutend, die innere Länge (ohne eine kreisförmige in Osten angebaute Kapelle des XVII. Jahrhunderts) beträgt 302, die Breite des Mittelschiffes 44, die der Seitenschiffe etwa die Hälfte, die ganze innere Breite des Langhauses ohne die angebauten Kapellen 108, die Höhe der Kuppeln 106 bis 116 Fuss. Aber dennoch macht das Ganze weder den Eindruck des Freien und Luftigen, wie jene andern Klosterkirchen, noch den imponirenden der Marcuskirche, sondern erscheint stumpf, schwerfällig, öde. Selbst die an sich grossartige Weite der Kuppeln giebt keine günstige Wirkung. Zum Theil mag dies dadurch erklärt werden, dass nicht bloss der Glanz des Marmors und der Mosaiken des venetianischen Domes, sondern selbst die Wandmalerei oder farbige Decoration fehlt, auf die der Architekt bei seinen formlosen Massen gerechnet haben mag, und dass über den zahlreichen und zum Theil überaus prachtvollen Kapellen der Seitenschiffe das obere Gebäude in nüchternem weissem Bewurf emporsteigt. Allein selbst eine vollständige Bemalung würde die Rohheit der Detailbehandlung, die Schwerfälligkeit der Pfeiler, die Sprödigkeit der kahlen Spitzbögen und den Widerspruch ihrer steilen Form gegen den darüber hinlaufenden Umgang und gegen die breite Lagerung

der obern Theile nicht gehoben haben. Weniger roh und schwerfällig erscheint der Chor. Zwar ist auch hier die Anlage unbeholfen und sonderbar, indem die Wölbung des innern Chorraums nicht, wie bei ähnlichen nordischen Anlagen, eine in das Kreuzgewölbe übergehende Halbkugel, sondern eine volle Kuppel mit vierzehn nach dem Schlusssteine aufsteigenden Rippen bildet, deren Anschluss an die westliche Oeffnung des Triumphbogens denn nur in ziemlich gezwungener Weise erfolgen konnte. Aber dennoch geben die an den Pfeilern der Rundung aufsteigenden schlanken Halbsäulen mit den auf ihnen ruhenden Gewölbrippen und den Fenstergruppen über dem Gesimse ein ziemlich belebtes Bild. Die liebenswürdigste architektonische Erscheinung des Innern ist aber doch die Kapelle S. Felice, dieselbe, welche die bewundernswerthen Fresken des Avanzo und Altichieri enthält und welche der Marchese Bonifazio de' Lupi im Jahre 1372 anfügte. Mit ihren schlanken Säulen, den reinen, einfachen Formen ihrer Bögen und Gesimse und dem heitern (einem Muster des Fussbodens in S. Anastasia von Verona nachgebildeten) Marmorschmuck ihrer obern Wand kann sie selbst den Vergleich mit der gegenüberliegenden, nur allzureich ausgestatteten Kapelle des Santo, dem Prachtwerk der Renaissance, wohl aushalten.

Noch weniger gelungen als das Innere ist die Gestaltung des Aeussern. Die Façade ist geradezu hässlich. Ein rundbogiges, niedriges Portal steht zwischen vier hohen spitzbogigen Wandnischen, die aber von verschiedener Kämpferhöhe sind, und auf deren Spitzen ein ziemlich hoher Umgang von spitzbogigen Arcaden als eine schwere horizontale Schicht und demnächst ein breiter Giebel mit Rundbogenfriesen und zwecklosen Lisenen lastet. Es ist das Mögliche von unharmonischer Verbindung, trocken und doch ohne constructiven Ernst. Die Seitenansicht der Kirche zeigt einfache, aber, da jedes Kuppelquadrat auch hier einen eignen Giebel hat und Strebemauern auf den Seitenschiffen liegen, zugleich sehr schwere Formen. Vor allem aber sind die Kuppeln eine verunglückte Zierde. Sieben oder mit Einschluss jener hintern Kapelle sogar acht an der Zahl, die mittlere pyramidal ansteigend, die andern mit rein halbkugelförmigen, bloss mit einem Kreuze versehenen hohen Dächern setzen sie sich

nicht wie die fünf Kuppeln der Marcuskirche einzeln und leicht gegen die Luft ab, sondern haften (weil die dazwischen liegenden Gurtbögen so sehr viel schmaler sind, als die dortigen Tonnengewölbe) dicht aneinder, so dass sie wie ein Haufe schwerer unförmlicher Gebilde auf dem Gebäude lasten. Dies wird dadurch eher schlimmer als besser, dass hinten am Chore zwei überaus schlanke Thürme über die Höhe der Kuppeln hinaussteigen und ein gleiches kleineres Thürmchen vorn grade über der Spitze des Façadengiebels angebracht ist, da der Contrast ihrer Schlankheit die Plumpheit der Kuppeln noch auffallender macht.

Der Plan von S. Antonio, soweit er auf einer Nachahmung von S. Marco beruhet, wird wahrscheinlich aus der ersten Bauzeit um 1232 stammen, und auch bei der Fortsetzung nach 1256 maassgebend gewesen sein, so dass das Gebäude in dieser Beziehung seine chronologische Stelle vor der erst 1250 gegründeten Kirche der Frari und vor ihren noch spätern Nachahmungen erhalten würde. Auch wird man im Ganzen es eher den Gebäuden des Uebergangsstyles, als den gothischen zuzählen. Aber der Chorbau und die Façade haben es entschieden auf gothische Construction und Consequenz abgesehn und es schien daher passend, diese Kirche, die eher eine Ausnahme als ein Glied der historischen Entwickelung bildet, hier einzuschalten, um sie sowohl von den wirklich romanischen Bauten, als von denen der eigentlichen italienischen Gothik zu sondern.

Die früheste gothische Kirche, die wir in Toscana nachweisen können, ist S. Trinità in Florenz, welche um 1250 und zwar nach Vasari's in diesem Falle eher glaubhafter Versicherung durch Niccolò Pisano, neu erbaut wurde Die Anlage ist ungewöhnlich, indem sie fünf Schiffe von mässiger Tiefe hat; ohne Zweifel, weil der Raum der zwischen Häusern in der Strassenflucht liegenden Kirche die Ausdehnung in die Länge nicht gestattete. Sie ist später durch Umwandlung eines Theils der äussern Schiffe in Kapellen und Schaffung eines Querschiffes verändert, aber im Wesentlichen erhalten. Die Pfeiler sind viereckig, mit mannigfachen Kapitälen, die des Mittelschiffes mit einem ununterbrochen aufsteigenden obern Dienste versehn, die

Oberlichter, bei der geringen Höhe des Mittelschiffs nahe über den Scheidbögen stehend, stark vertieft und lancetförmig, nur durch die feine Bildung der sogen. Nasen in der Spitze geziert, die Gewölbfelder sämmtlich schmal, aber das Ganze durch die schlanke Form der Pfeiler, die einfachen, hoch ansteigenden Kreuzgewölbe, und durch die glücklichen Verhältnisse sehr ansprechend, so dass man der Sage, dass Michelangelo das Kirchlein oft besucht und seine Geliebte genannt habe, wohl Glauben beimessen kann*). Der nächste gothische Neubau in Toscana ist die **Kathedrale von Arezzo.** Vasari schreibt sie dem Erbauer von S. Francesco zu Assisi, Jacob dem Deutschen, zu, allein neuere Untersuchungen haben ergeben, dass der Bau erst im Jahre 1277 beschlossen und demnächst begonnen wurde, wo jener ohne Zweifel nicht mehr lebte**). Auch trägt das Gebäude den Charakter der ausgebildeten, italienischen Gothik. Die Anlage ist einfachster Art, ohne Kreuzschiff, mit dreiseitig geschlossener Chornische; die Pfeiler, kreuzförmig aus vier polygonen und vier halbrunden Diensten gebildet, tragen im Mittelschiffe quadrate, in den Seitenschiffen bei kaum halber Breite längliche Kreuzgewölbe. Die Oberlichter bestehn auch hier nur aus Kreisen über den hohen Arcaden, aber das ununterbrochene Aufsteigen der oberen Dienste des Mittelschiffes und die schlanken zweitheiligen Fenster



Dom zu Arezzo.

*) Die Façade ist 1593 neu angelegt. Die Kirche gehört zu einem Kloster der Mönche von Valombrosa, dient aber als Pfarrkirche. Vasari ed. n. I. 266. Fantozzi, Guida. Eine Abbildung des Innern bei Willis Remarks Taf. 5. Fig. 3.

**) Ricci II. S. 86 führt die beweisenden archivalischen Nachrichten aus einer Dissertation des Canonicus Filippo Vagnone von 1843 an. Im Jahre 1275 stiftete ein Testator solidos viginti pro ecclesia Episcopatus, quae non dentur, nisi ipsa ecclesia fiat, und in einem Vergleiche vom November 1277 vereinigen sich Bischof und Kapitel, die verfallene und unwürdige Kirche miro a fundamentis opere herzustellen. Erst nachher kann also der Neubau begonnen sein. Dass Margaritone von Arezzo (wie Vasari ferner im Leben desselben ed. n. I. 306 behauptet) von 1275 an der Baumeister gewesen, ist nicht anderweit erwiesen. — Die Verhältnisse sind mässig, die Breite des Mittelschiffs 32 Fuss.

der Seitenschiffe tragen bei günstigen Raumverhältnissen dazu bei, einen vortheilhaften, nordischen Bauten verwandten Eindruck hervorzubringen. Das Aeussere ist roh und unbekleidet.

Gleichzeitig begann in Florenz der Bau der grossen und berühmten Kirche S. Maria novella. Das kleinere Kirchlein gleichen Namens, welches den Predigermönchen bei ihrer Aufnahme in Florenz im Jahre 1221 eingeräumt war, genügte ihnen schon längst nicht mehr und sie hatten die grosse Gunst, welche der Papst ihrem Orden zuwendete, und die Freigebigkeit der reichen Florentiner benutzt, um Gelder für einen grossartigen Neubau zu sammeln. Auch an Bauverständigen fehlte es dem Kloster nicht, sehon bei früheren Vergrösserungen der alten Kirche hatte es die Meister selbst gestellt, und in der letzten Zeit waren zwei Brüder, Fra Sisto und Fra Ristoro, jener aus Florenz, dieser aus der Umgegend gebürtig, zu solchem Ansehn gelangt, dass auch die Stadt sich ihrer schon früher beim Palaste der Prioren und dann 1369 zum Bau der Brücke alla Carraja bedient hatte*). Ohne Zweifel war daher der Plan der Kirche längst fertig, als am 18. Oktober 1278 die Grundsteinlegung erfolgte und zwar durch den päpstlichen Legaten, mit grosser, durch die Versöhnung der Guelfen und Ghibellinen der Stadt verherrlichter Feierlichkeit**). Die Anlage entspricht der der andern Klosterkirchen; ein dreischiffiges Langhaus mit quadraten Mittel- und länglichen Seitengewölben, ein grosses Querschiff und an dessen Ostseite mit Einschluss des Chors fünf Altarnischen. Die Pfeiler sind viereckig mit abgefaseten Ecken und mit vier Halbsäulen, von denen die des Mittelschiffes wie in Arezzo ununterbrochen zum Gewölbe aufsteigen. Das Oberschiff erhebt sich etwas mehr als gewöhnlich über die Seitenschiffe, doch so, dass es wiederum nur durch ein Kreisfenster in jedem Joche beleuchtet wird. Die Vorzüge des Baues bestehn in den Verhältnissen, namentlich der

*) Dies ergiebt die Notiz im Sterberegister des Klosters bei Marchese a. a. O. S. 298. Vasari's Nachricht (im Leben des Gaddo Gaddi I. S. 298) wird also in Beziehung auf diese Brücke bestätigt, während er im Uebrigen auch hier bei einem Hergange in Florenz selbst Unbewiesenes und Falsches hinzufügt.

**) Gio. Villani VII. c. 6.

schlanken und doch kräftigen Pfeiler, welche das Ganze luftig und doch nicht leer, strenge und einfach, aber doch anmuthig und würdig erscheinen lassen; auch rühmt man mit Recht die Soliditāt der Mauern, welche die Anlage hölzerner, die Pfeiler mit der Wand verbindender Anker, deren sich die meisten italienischen Architekten dieser Zeit bedienten, entbehrlich gemacht hat*). Die Ausführung des Gebäudes erfolgte mit Hülfe reicher, von Einzelnen und von der Stadt selbst geleisteter Spenden**) und blieb stets unter Leitung von Ordensbrüdern, unter denen Fra Giovanni da Campo und Jacopo Talenti aus Nippozano, jener der Beendiger des Innenbaues (1349), dieser unter andern der Erbauer der berühmten Capella degli Spagnuoli im Kloster, die bedeutendsten waren. Die Bekleidung der Façade ist bekanntlich nicht ihr Werk, sondern erst 1470 durch Leon Battista Alberti erfolgt. Andre Bauten des Fra Sisto und Fra Ristoro kann Florenz nicht aufweisen***).

Dagegen wird man ihnen die Kirche ihres Ordens in Rom S. Maria sopra Minerva zuschreiben dürfen. Im Jahre 1280 berief sie der Papst nach Rom, um gewisse Wölbungen im Vatican auszuführen, in demselben Jahre begann aber auch der Bau jener Kirche †), und es ist gewiss nicht wahrscheinlich, dass das Kloster sich fremder Architekten bedient habe, während zwei so bedeutende aus ihrem Orden anwesend waren. Fra Ristoro muss bald nach Florenz zurückgekehrt sein, da er daselbst 1283 starb, Fra Sisto blieb aber in Rom bis zu seinem Tode (1289). Er wird daher als der hauptsächliche Urheber der römischen Ordens-

*) Plan und Aussenansicht bei Wiebeking Taf. 51 u. 75. Der Pfeilerabstand nimmt, vielleicht absichtlich zur Verstärkung der perspectivischen Wirkung, nach dem Kreuzschiffe hin ab.

**) Gaye I. 429, 434.

***) Man hat ihnen die kleine Kirche S. Remigio wegen einiger Aehnlichkeit mit S. M. novella zuschreiben wollen, indessen ist sie zuverlässig später, wie Fantozzi Guida p. 158 beweist.

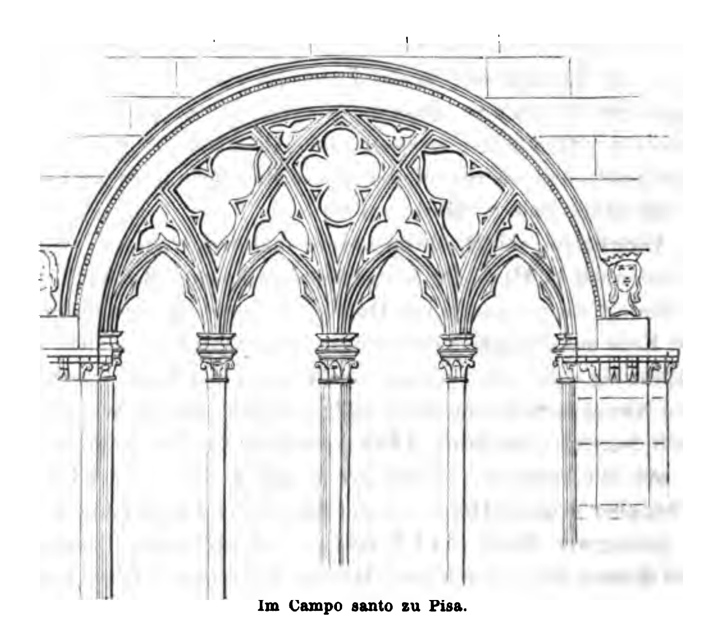
†) Marchese I. 49. Die ältere auf dieser Stelle stehende Kirche wurde den Dominicanern 1274 abgetreten und ein Breve Nicolaus III. v. 24. Juni 1280 fordert die Senatoren von Rom auf, den versprochenen Zuschuss zum Bau zu leisten, da derselbe begonnen sei (incipiatur fabricari ad presens). Die Angabe, dass Einräumung und Neubau erst 1370 erfolgt seien (Agincourt, auch Plattner, Beschr. Rum. III. 3. 505) ist daher irrig.

kirche anzusehn sein, welche der florentinischen in wesentlichen Zügen, im Grundrisse, in der Form der Pfeiler und in andern Dingen gleicht, doch so, dass die Seitenschiffe verhältnissmässig kleiner, die Oberlichter grösser, die Abstände der Pfeiler geringer sind, und überhaupt der ganze Bau sich mehr den nordischen nähert, als S. Maria novella.

Gleichzeitig mit S. Maria novella und dem Dom von Arezzo erstand auch in Pisa ein bedeutendes gothisches Bauwerk, das berühmte Campo santo des Domes, zu welchem man der Sage nach Erde aus dem gelobten Lande herbeigeführt hatte, und dessen Ausführung man dem vornehmsten Künstler der Stadt, dem Giovanni Niccolò's Sohn, im Jahre 1278 übertrug, der es, wie die Inschrift bezeugt, im Jahre 1283 vollendete*). Es ist bekanntlich nur ein bedeckter viereckiger Umgang von etwa 24 Fuss Breite, aber grosser Höhe, der in bedeutender Länge (354 Fuss) und geringerer Breite (114 Fuss) das Begräbnissfeld umgiebt. Nach Aussen ist er durch feste Mauern geschlossen, deren Innenseite bekanntlich den herrlichsten Schmuck alter Wandmalereien trägt, nach dem Hofe zu aber öffnet er sich, wie die Kreuzgänge der Klöster, mit Arcaden, welche durch einen mittleren starken und zwei feinere Pfosten in vier senkrechte Abtheilungen getheilt und oben mit Maasswerk gefüllt sind. Die Mauerpfeiler sind nach italienischer Sitte pilasterartig aus weissem und schwarzem Marmor gebildet und mit niedrigen Kapitälen versehn, die Arcaden halbkreisförmig, die Pfosten theils achteckig, theils rund, das Maasswerk endlich ist ziemlich regelmässig und mit geringen Verschiedenheiten angeordnet. Die Grundlage dieser Anordnung ist die, dass von dem Kapitäl des Mittelpfostens, also von dem Centrum des das Fenster umschliessenden Halbkreises nach beiden Seiten zwei Bögen desselben Radius ausgehn, welche mit dem entsprechenden Theile des Halbkreises Spitzbögen aus dem gleichseitigen Dreieck, dazwischen aber ein sphärisches Dreieck bilden,

*) Die Inschrift (bei Cicognara II. 121 und sonst häufig abgedruckt) nennt nicht die Jahreszahl, wohl aber die Namen der geistlichen und weltlichen Behörden, welche dieselbe ergeben, und schliesst mit den Worten: Joanne magistro aedificante. Wiebeking Taf. 69, Chapuy moyen age pitt. Nro. 10, u. besonders Cresy u. Taylor, Arch. of de middle ages in Italy, London 1829.





Im Campo santo zu Pisa.

welches sich sehr wohl zur Ausfüllung durch einen Kreis eignet. Manchmal steigen aber auch von den Nebenpfosten eben solche Kreisbögen auf, welche mit jenen ersten sich schneiden und so eine Art Netzwerk bilden, wobei dann freilich die beiden nach innen gewendeten Bögen der Seitenpfosten grade unter den Gipfel des Arcadenbogens mit ihrer Spitze zusammentreffen. Es ist also eine ähnliche Maasswerkconstruction wie in England, mit Kreisbögen von gleichem Radius, die aber hier bei dem halbkreisförmigen Hauptbogen viel eher gerechtfertigt ist als dort, wo sie bei der spitzbogigen Umschliessung nothwendig unangenehm scharfe, lancetartige Verbindungen giebt*). Dieser Wahl des runden statt des spitzen Bogens lag übrigens ohne Zweifel nicht eine principielle Abneigung gegen den letzten, und noch weniger (wie man vermuthet hat) eine Rücksicht auf die Nachbarschaft der grossen romanischen Kirchen zum Grunde, da man diese hier gar nicht sah und da schon die hohen schlanken Maasswerköffnungen ihnen völlig widersprachen, sondern grade die Absicht,

*) Band V. S. 282.

diese recht schlank, luftig und durchsichtig zu machen, was nothwendig bei einem spitzen, tiefer unten anfangenden Bogen, weil er niedrigere Pfosten und grösseres Maasswerk bedingt hätte, nicht in dem Maasse erreicht worden wäre. Man kann behaupten, dass die grosse Leichtigkeit und Anmuth dieser Hallen mit dem Gebrauche des Rundbogens zusammenhängt. Allerdings ist es uns nun auffallend, dass auf dieser zierlich durchbrochenen Wand nur der unverzierte offne Dachstuhl ruht; allein bei der Ueberwölbung hätte weder diese Wand so leicht gehalten werden können, noch die gegenüberliegende so viel Raum für Malereien gegeben.

Gegen Ende seines Lebens wurde Giovanni, wie Vasari mit ungewöhnlicher Genauigkeit und Wahrscheinlichkeit erzählt, beauftragt, die Kathedrale von Prato, welche durch den daselbst bewahrten Gürtel der h. Jungfrau und ein demselben zugeschriebenes Wunder damals in Ruf kam, zu vergrössern und durch Bekleidung des Aeusseren zu schmücken. Er löste diese Aufgabe sehr geschickt, indem er statt des kleinen Chors der alten Basilika dem Schiffe derselben ein Kreuzschiff mit fünf rechtwinkeligen Altarnischen, also eine Anlage wie an den Klosterkirchen anfügte, dieselbe aber um ein Paar Stufen erhöhte und durch Anwendung des Spitzbogens und gothischer Gewölbedienste schlanker und ansehnlicher machte. Auch die Ausstattung des Aeussern mischt gothische und romanische Formen mit ächt toscanischer Anmuth und Einfachheit und mit sehr gelungener Benutzung des verschiedenfarbigen Marmors für die Betonung der einzelnen Theile*).

Giovanni starb schon 1320, drei Jahre nach dem Beginne dieses Vergrösserungsbaues, der daher von Andern fortgesetzt sein wird, und namentlich ist der schlanke und reich ausgelegte Campanile dieses Domes nicht von ihm, sondern von einem Seneser Meister Niccolò di Cecco um 1340 erbaut. Noch weniger hat er an S. Domenico in Prato Antheil, da diese ein-

*) Wiebeking Taf. 26, Lübke Mitth. V. 173. Grundriss und Durchschnitt. Vergl. Ricci II. 263. 314, der hier nach einer mir unzugänglich gebliebenen Beschreibung dieses Domes von dem Erzbischof Baldanzi (1846) ebenfalls ungewöhnlich klar und genau spricht. Ueber den Thurm s. d. Note der Herausgeber des Vasari I. 279.

schiffige, aber recht stattliche, mit schlanken zweitheiligen Maasswerkfenstern versehene Kirche erst 1281 begonnen und der Bau durchweg von Ordensbrüdern geleitet wurde*). Ebenso wird sein Name an der kleinen Kirche S. Maria della Spina zu Pisa zwar gewöhnlich, aber mit grossem Unrecht genannt, da sie, mit plumpen Spitzgiebeln, Fialen und rundbogigen Wandnischen überladen, viel eher der schwerfälligen italienischen Gothik aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts entspricht, als dem harmonischen Style des Giovanni**).

Dem Schüler Johann's, dem berühmten Bildner Andrea Pisano, schreibt Vasari das Baptisterium von Pistoja zu; eine noch vorhandene Urkunde beweist indessen, dass nicht er, sondern ein Meister Cellino di Nese, wahrscheinlich aus Siena, seit 1337 daran bauete***). Es ist ein sehr schlichter achteckiger Bau mit wechselnden Marmorschichten, im Ganzen spitzbogig aber mit rundbogigem Portale und oben mit hohen Spitzgiebeln und Fialen, ganz ähnlich wie das Baptisterium von Pisa, das diesen nicht sehr glücklichen, specifisch italienischen Schmuck vielleicht erst kurz vorher erhalten hatte.

Dagegen wurde ein älterer Mitschüler Johann's in der Werkstatt seines Vaters Niccolò ein hochgefeierter Baumeister. Va-

*) Abbild. bei Wiebeking 73, und Runge Beiträge I. 26. 37. Vgl. Vasari I. 275, und Marchese I. 56.

**) Vasari selbst (I. 271), der doch zu diesem Gerüchte die Veranlassung gegeben, sagt nur, dass man ihm einige Ornamente an dieser Kapelle übertragen, die er mit seinen Schülern vortrefflich ausgeführt habe. Dennoch können sich die Italiener auch hier nicht entschliessen, den grossen Namen zu opfern. Ricci II. 263 und 314 scheint übrigens in einer Note im Widerspruch mit seinem Texte anzunehmen, dass der Vergrösserungsbau erst 1335 stattgefunden habe.

***) Die Herausgeber des Vasari (II. S. 40) scheinen dessen Angabe, dass Andrea „das Modell“ des Baptisteriums gemacht, mit jener Urkunde, wonach Cellino ausführender Meister gewesen, vereinigen zu wollen. Die (zuerst bei Ciampi, dann bei Milanesi Documenti I. 222) abgedruckte Urkunde bezieht sich aber auf einen kaum erst fundamentirten Bau, da dem Cellino nicht bloss der ganze Bau (ad construendum, edificandum, complendum et perficiendum) übertragen wird, sondern auch die Grenzen des Bauplatzes noch genau beschrieben werden, was bei einem schon fortgeschrittenen Gebäude keinen Sinn gehabt hätte.

sari, der ihm eine eigne Biographie gewidmet hat, nennt ihn Arnolfo di Lapo, den Sohn jenes Deutschen, der in Assisi gearbeitet und bei seiner Uebersiedlung nach Florenz seinen Namen Jacobus in die dort übliche Form Lapo übersetzt habe. Die Urkunden lassen aber keinen Zweifel, dass er der Sohn eines gewissen Cambio und in Colle di Val d'Elsa, allerdings wie Vasari richtig vermuthete um 1232, geboren war, und neuere Forschungen gestatten uns, seinen Lebenslauf ziemlich genau zu verfolgen. Im Jahre 1266 war er gemeinschaftlich mit jenem Lapo, den Vasari mit dem Jacobus zusammengeworfen hat, Geselle des Niccolò Pisano, welcher bei Uebernahme der Kanzel zu Siena beide dorthin mitzunehmen versprach. Indessen muss er schon ziemlich selbstständig gewesen sein, da er anfangs nicht erschien und seinem Meister eine amtliche Mahnung zuzog, ihn zu gestellen; später nahm er jedoch, wie eine Quittungsurkunde ergiebt, an den Arbeiten Theil. Jener Lapo, dann ein gewisser Donato, ebenfalls Schüler Niccolò's, und ein dritter Florentiner, Goro, liessen sich bewegen, in Siena zu bleiben und das Bürgerrecht anzunehmen. Arnolfo dagegen zog weiter und scheint in Rom und auch wohl in Neapel gearbeitet zu haben. Denn im Jahre 1277 wandte sich die Commune von Perugia, welche damals ihren grossen Brunnen durch die Hände des Niccolò und Giovanni mit reichen Sculpturen schmückte, an König Karl mit der Bitte, dem Meister Arnulfus „von Florenz" die Rückkehr zu ihnen behufs dieser Arbeit zu gestatten. Entweder hatte er also schon an derselben Theil genommen oder sein alter Meister, der ihn am liebsten zum Gehülfen wollte, hatte die Sache eingeleitet und mit ihm verabredet. Der König antwortete zustimmend, und zwar mit der Wendung, dass er seinem Geschäftsträger in Rom den Auftrag gegeben habe, ihn zu entlassen*). Er kam indessen nicht, wenigstens wird er in der weitläuftigen Brunneninschrift bei der Anführung sämmtlicher Mitarbeiter nicht genannt, und scheint noch längere Zeit in Rom geblieben zu sein, da sich hier und in der Umgegend mehrere in der Geschichte der Plastik näher zu

*) „Vicario et camerario suo in Urbe." Diese Urkunde bei Schulz Unteritalien, Vol. IV. Nro. 128; die andern bei Milanesi I. 145—154. Vergl. auch die Anmerkungen der Herausgeber des Vasari I. 249 ff.

erwähnende Grabmäler und Tabernakel aus den Jahren 1283 bis 1293 finden, auf denen er sich zum Theil mit einheimischen Gehülfen nennt und die, an die Weise der Cosmaten sich anschliessend mit Mosaiken geschmückt, aber in kräftigem gothischen Style gearbeitet sind. Wie lange dieser römische Aufenthalt anhielt, ist ungewiss*); sicher aber, dass er von 1294 an die gewaltige Klosterkirche S. Croce in Florenz baute**). Die Franciscaner, welche zugleich mit den Dominicanern sich in Florenz niedergelassen hatten (1221), erfreuten sich nicht so mächtiger Gönner und reicher Freunde wie diese, aber dafür eines um so grösseren Zulaufs des Volkes. Als sie daher, viel später als jene, im Jahre 1294 dazu kamen, statt der kleinen alten Kirche, die sie bisher benutzt hatten, eine neue eigne Kirche anzulegen, musste diese sehr umfangreich, zugleich aber möglichst sparsam gemacht werden. Arnolfo war der Mann, diesen Wünschen zu

*) Vasari lässt ihn von 1284 an in Florenz bauen, an den Stadtmauern, an Orsanmichele, am Palast der Prioren, an der Badia, aber ohne urkundlichen Beweis. Promis (Notizie epigrafiche) stützt auf den chronologischen Widerspruch zwischen diesen verschiedenen Angaben Vasari's über die plastischen Arbeiten in Rom und die architektonischen in Florenz die Annahme zweier Arnolfo, des Sohnes des Lapo und des Sohnes des Cambio. Allein obgleich diese letzte Bezeichnung sich nur in der unten zu erwähnenden Urkunde von 1300 findet, in welcher ihm als Obermeister des Dombaues das Ehrenbürgerrecht verliehen wird, ist an der Identität der Person nicht zu zweifeln, da die Beziehung zu Niccolò Pisano den Faden bildet, welcher die urkundlichen Hergänge verbindet. Jedenfalls ist das vorgeschlagene Auskunftsmittel das schlimmste, da grade für die Werke, welche Vasari dem Sohne des Lapo zuschreibt, feststeht, dass sie von dem Sohne des Cambio herrühren, und die Confusion daher dadurch noch grösser wird, als bei Vasari selbst.

**) Ein Document, welches den Namen des Arnolfo als Baumeister von S. Croce nennt, haben wir nicht, und Vasari ist, so viel ich weiss, der erste, der ihm diese Kirche zuschreibt. Indessen lässt die Aehnlichkeit, nicht der äussern Formen, sondern der geistigen Auffassung bei diesem Gebäude und bei S. Maria del Fiore, auch die Wiederholung mancher Einzelheiten, z. B. des nachher zu erwähnenden hölzernen Umganges, nicht daran zweifeln, dass er hier gut unterrichtet war. Das Decret der Republik vom 8. April 1295 (Gaye I. 428, und vollständiger Abdruck bei Moisé App. Nro. 3) beweist wenigstens, dass ein von der Stadtbehörde genehmigter Plan vorlag, was denn wieder die Mitwirkung eines Baumeisters aus dem Laienstande wahrscheinlich macht.



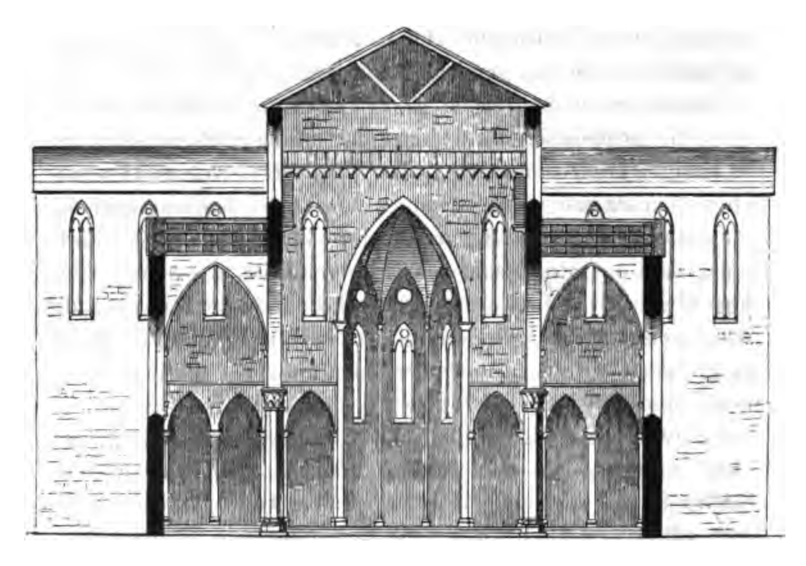
genügen; sein consequenter Geist ging immer grade zum Ziele*). Er gab dem Gebäude kolossale Verhältnisse, eine Länge, welche die von S. Maria novella um etwa sechzig Fuss, eine Breite, die sie um 18 Fuss, also verhältnissmässig viel mehr übersteigt**), und eine höchst bedeutende Höhe, reducirte alle Glieder auf das nothwendigste Maass, verzichtete auf jeden entbehrlichen decorativen Schmuck und erreichte grade durch diese Einfachheit und durch die Schlankheit der Stützen eine um so stärkere Wirkung der riesigen Dimensionen***). Der Plan folgt zwar im Wesentlichen dem damaligen Herkommen der Klosterkirchen, aber mit mannigfachen Abweichungen, die ihre Wurzel besonders darin haben, dass das Mittelschiff sehr viel breiter ist, wie sonst, nicht bloss die doppelte Breite der Seitenschiffe hat, sondern noch die Hälfte mehr. Die Möglichkeit dieser Steigerung wurde dadurch erlangt, dass Meister Arnolf überall auf Gewölbe verzichtete und zu der altitalienischen Gewohnheit des offuen Dachstuhls zurückkehrte, wobei er aber, um der hohen Wand des Mittelschiffs eine Stütze zu geben, in den Seitenschiffen von der Wand zu den Pfeilern Bögen spannte und jedem Compartiment ein besonderes Dach mit eignem Giebel gab. Die Pfeilerabstände durften natürlich der gewaltigen Mittelschiffbreite nicht gleichen, sondern betragen noch nicht zwei Drittel derselben, aber immerhin doch noch etwa 39 Fuss, so dass die achteckig gebildeten Pfeiler sehr schlank und die von ihnen aufsteigenden Scheidbögen sehr weitgespannt erscheinen. Das sehr einfache, streng gebildete Blattwerk der Kapitäle, dann die nur durch andre Farbe des Steins

*) Gio. Villani (VIII. 7), der über die feierliche Grundsteinlegung berichtet, bemerkt dabei, dass man den Bau (also ganz wie in S. Antonio von Padua) mit der Vorderseite anfing und den Chor zuletzt an Stelle der bis dahin benutzten alten Kirche erbaute. Vergl. über S. Croce überhaupt die Monographie von Moisé, Firenze 1845, welche sonst sorgfältig gearbeitet, aber für alles Architektonische dürftig ist.

**) Nach Fantozzi's sehr zuverlässigen Maassangaben (Nuova Guida, 1842) ist S. Maria novella 315 Fuss (168 braccia), S. Croce 371 (198 br.) lang, jene im Mittelschiff etwa 40 ($21^1/_3$), diese etwa 60 ($32^1/_6$) breit. Die Seitenschiffe unterscheiden sich weniger, da sie dort $10^1/_4$, hier $13^1/_2$ br. Breite haben, die Pfeilerstärke ist in beiden fast gleich und unter 6 Fuss. Die Gesammtbreite des Langhauses ist daher dort 90′ (48. 1. 4.), hier 122′ (65. 11. 4.).

***) Vergl. darüber auch die Bemerkungen von Lübke in den Mitth. V. 172.

ausgezeichnete Einrahmung der Bögen und die gleichfarbige Lisene, welche von den Pfeilern nach oben aufsteigt, sind die einzigen Ornamente, und selbst die Oberlichter sind nur schlichte



S. Croce zu Florenz.

spitzbogige Oeffnungen. Sehr eigenthümlich ist dann aber, dass zwischen der Spitze der Scheidbögen und den Fenstern aus der Mauer ein Balkengang hervorspringt, der im Langhause eine horizontale Linie bildet, im Kreuzschiffe aber wegen der höheren Spannung des Bogens mit einer Treppe aufwärts steigt. Der Zweck ist offenbar derselbe, welcher den Triforien der nordischen Gothik zum Grunde lag, den Zugang für die Untersuchung und Reparatur des Mauerwerks zu erleichtern, und es ist charakteristisch, dass der Meister, statt diesen Gedanken architektonisch auszubilden, ein nacktes Gerüst hineinlegte, das hier allerdings in dem offnen Dachstuhl ein Analogon fand. Eine andre Eigenthümlichkeit ist dann, dass die Chornische nicht die gewaltige Breite des Mittelschiffes hat, sondern erst mit zwei daneben liegenden Kapellen derselben entspricht, so dass man im Mittelschiffe selbst stets nicht bloss in die hohe, polygongeschlossene Chor-

nische mit ihren schlanken zweigetheilten Fenstern, sondern auf ein reicheres, belebtes architektonisches Bild sieht, in welchem die kleinen und daher auch sehr niedrigen Kapellen, über denen noch wieder je ein grosses Fenster steht, den kühnen Aufschwung der Choröffnung erst recht bemerkbar machen. Die sehr geringen Dimensionen, welche für diese beiden Kapellen bedingt waren um genügende Breite für den Chor zu behalten, waren dann natürlich auch für die anderen maassgebend, und dies erklärt, dass hier statt der fünf oder höchstens sieben Altarnischen der anderen ähnlichen Kirchen ihre Zahl auf elf gesteigert ist, welche demnächst als günstige Räume für die Stiftung von Wandmalereien benutzt wurden. Ueberhaupt ist diese so einfach angelegte Kirche bekanntlich durch alle die Kunstwerke, welche die Frömmigkeit des Mittelalters und der Patriotismus der spätern Generationen hierher gestiftet haben, jetzt überreich ausgestattet. Der Bau schritt durch den Eifer der Mönche und die Beiträge, welche von der Commune freigebig bewilligt wurden, so rasch weiter, dass schon 1320 der Dienst darin begann. Darauf trat indessen eine Stockung ein, im Jahre 1383 ernannte man eine Commission für die Fortsetzung der Kirche*), und die Weihe erfolgte erst 1442. Die Façade ist bis auf diesen Tag unfertig, weil die Vorsteher des Baues nicht dulden wollten, dass ein Mitglied der edeln Familie Quaratesi, der sie auf seine Kosten bereits begonnen hatte, sein Wappen daran anbrachte.

Arnolfo hatte die Leitung des Baues wahrscheinlich nicht lange fortgesetzt, da ihn bald darauf eine andre bedeutendere Aufgabe in Anspruch nahm. Schon im Jahre 1294 beschloss nämlich die Stadt, an Stelle der kleinen und den Verhältnissen nicht mehr angemessenen Kathedrale S. Reparata einen neuen grossen, mit Marmor und Bildwerk geschmückten Dom zu bauen; im September desselben Jahres wurde mit grosser Feierlichkeit der Grundstein gelegt und zur Förderung des Baues ein Antheil an

*) Gaye I. 531 „quae adhuc non est perfecta et quasi legata ac relicta." Schon 1332 wird darüber geklagt, dass die von der Stadt für den Bau bewilligten Gelder seit vielen Jahren nicht gezahlt seien (eod. S. 477) und dies mag die Ursache der Stockung gewesen sein. S. die historischen Daten in dem Werke von Richa und bei Moisé und Fantozzi.

gewissen Zöllen überwiesen. Es ist zwar nicht bewiesen, aber sehr wahrscheinlich, dass Arnolfo gleich anfangs das Modell angefertigt *), dessen Ausführung er dann nachher mit so grossem Ruhm vorstand, dass die Bürgerschaft, mittelst Beschlusses vom April 1300, ihm für seine Lebenszeit in den ehrenvollsten Ausdrücken Steuerfreiheit verlieh, indem sie ihn für einen höchst berühmten, im Kirchenbau vorzüglich bewanderten Meister erklärte, durch dessen Fleiss, Erfahrung und Genie das Volk von

*) Alle italienischen Schriftsteller (z. B. Cicognara II. 147) beginnen ihre Erzählung von diesem Bau mit einer angeblichen Urkunde vom Jahre 1294, in welcher mit allgemeinen Reflexionen und in pomphaften Ausdrücken dem darin als Baumeister der Stadt bezeichneten Arnolfo der Auftrag zur Anfertigung eines Modells zu einer prachtvollen Kirche ertheilt wird. Diese Urkunde ist indessen, wie Gaye I. 424 versichert, in den Archiven durchaus nicht aufzufinden, auch niemals wörtlich abgedruckt, sondern nur von del Migliore (Firenze illustrata) italienisch mitgetheilt. Vasari spricht zwar von dem Beschlusse der Commune in einigermaassen ähnlichen Ausdrücken, allein er nennt ausdrücklich Giovanni Villani als seine Quelle, dessen kurze Erwähnung (lib. VIII. cap. 9) ich oben im Texte gegeben habe. Es ist daher sehr möglich, dass Vasari's Worte sich nur in der Phantasie des Migliore zu dem Texte einer prima scrittura, wie er es nennt, gestaltet haben, und jedenfalls die Existenz einer solchen Urkunde völlig unerwiesen. Uebrigens ist die Zeit der Grundsteinlegung bestritten. Villani lässt sie an Mariä Geburt (den 8. Sept.) 1294 geschehen; eine Inschrift in leoninischen Versen, welche auch Vasari mittheilt, giebt dagegen das Jahr 1298 (ohne Tag) an. Die Inschrift ist aber irrig, indem der päpstliche Legat, den sie, als dabei gegenwärtig, nennt, sich 1296 in Florenz befand, weshalb denn florentinische Schriftsteller dieser Jahreszahl den Vorzug gegeben haben. Vgl. Molini, la metropolitana fiorentina, 1820 pag. 7. Allein zu diesem Irrthum kommt noch, dass die Inschrift sich so ausdrückt, als ob die Kirche der Jungfrau geweiht wäre (Hoc opus insigne Florentia Regine celi construxit), während die Kirche in allen Urkunden den alten Namen Sce Reparatae beibehält, bis im J. 1412 festgesetzt wird, dass sie „vulgariter“ Sca Maria del fiore zu nennen sei. Die Inschrift ist daher jedenfalls lange nach der Grundsteinlegung und ohne genaue Prüfung verfasst und kann die genaue Angabe des Zeitgenossen Villani nicht entkräften. Dazu kommt, dass nach Gaye's Auszügen aus den städtischen Urkunden in Bd. I. S. 452 die Commune schon am 11. Sept. 1294 „pro reparatione jam incepta Sce Reparate“ 400 fl. und gleich im März 1295 wieder eben so viel bewilligt. Allerdings erfolgt dann erst am 8. Dec. 1296 die Auflegung von Kopf- und Testamentssteuern zu Gunsten des Baues, aber dies zeigt nur, dass damals der Eifer für den neuen Bau gestiegen und die Unzulänglichkeit der bisherigen Mittel erkannt war.

Florenz, wie man aus den prachtvollen Anfängen des von ihm begonnenen Gebäudes sehen könne, den schönsten und reichsten Tempel zu erhalten hoffe, den es in Toscana gebe *). Arnolfo starb im Jahre 1310 und hinterliess das Werk noch weit von der Vollendung **). Nach seinem Tode wurde kein neuer Obermeister bestellt, und die Operarii betrieben die Sache lässig, duldeten sogar, dass das zugesagte Geld zu den vielen andern unternommenen öffentlichen Bauten verwendet wurde. Erst seit 1330, wo man den Consuln der Weberzunft, die von Alters her in einer Beziehung zum Dome stand, die Leitung überliess, kam wieder Leben hinein***), und bald darauf wurde nun auch endlich wieder ein Obermeister bestellt, und zwar kein geringerer, als Giotto. Die Bestellungsurkunde v. 12. April 1334 ist so charakteristisch für die Stellung, welche die Kunst schon damals einnahm, dass sie wohl nähere Erwähnung verdient. Die Stadtvorstände erwägen nämlich darin, dass solche Bauunternehmungen nicht ehrenvoll und würdig vorschreiten könnten, wenn nicht ein sachverständiger und berühmter (expertus et famosus) Mann an die Spitze gestellt werde. Da nun, heisst es weiter, auf der ganzen Erde keiner gefunden werde, der hierzu wie zu vielen an-

*) Gaye I. 445 ..... considerato quod idem Magister Arnolphus est capud magister laborerie operis eccl. beate Reparate majoris eccl. florent. et quod ipse est famosior magister et magis expertus in hedificationibus ecclesiarum aliquo alio, qui in vicinis partibus cognoscatur, quod per ipsius industriam, experientiam et ingenium commune et populus florent. ex magnifico et visibili principio dicti operis, inchoati per ipsum Mag. Arnolfum habere sperat venustius et honorabilius templum aliquo alio, quod sit in partibus Tuscie etc.

**) Vasari nennt 1300 als sein Todesjahr und lässt ihn dennoch das Werk bis zur Ueberwölbung der drei Tribunen unter der Kuppel leiten. Eine Notiz im Necrologium des Doms ergiebt nun zwar, dass er erst 1310 starb (s. d. Anm. d. Herausgeber zu Vasari I. 255), allein auch da war der Bau gewiss noch lange nicht so weit, wie dies die sogleich zu erwähnenden urkundlichen Nachrichten ergeben.

***) Vgl. bei Gaye a. a. O. S. 452, 454. die Notizen von 1318 und 1319 über die Stockung des Baues. Dass dann 1330 den Consulibus artificum lanae der Auftrag geworden ad aedificandum et complendum hoc opus, bezeugt eine bei Molini a. a. O. abgedruckte Marmorinschrift am Dome, auch ist im Zunftbuche der Weber zum Jahre 1331 der Wiederanfang des seit mehreren Jahren unterbrochenen Baues vermerkt (Molini p. 10).

dern Dingen geeigneter sei, als Meister Giotto von Florenz, Bondone's Sohn, der Maler, der in seinem Vaterlande wie ein grosser Meister zu empfangen und hoch zu halten sei, und da man ihm Geschäfte geben müsse, damit er hier seinen bleibenden Aufenthalt nehme, wodurch seine Wissenschaft und Kunst vielen zu Gute kommen und der Stadt zu grosser Zierde gereichen werde, so würde ihm die Oberleitung des Dombaues und aller andern öffentlichen Bauten mit einem angemessenen Gehalt, das man sich näher zu bestimmen vorbehalte, übertragen *). Der Eingang dieser Urkunde lässt darauf schliessen, dass man die Bestellung eines Obermeisters seit Arnolfo's Tode deshalb unterlassen hatte, weil man keinen Künstler von genügendem Rufe dafür gewinnen konnte. Auf Giotto, der schon 1336 starb, folgten zwei fast nicht weniger angesehene Künstler, Taddeo Gaddi und dann Orcagna, von 1384 bis 1396 ein gewisser Filippo di Lorenzo und endlich der grosse Brunelleschi. Giotto hatte die kurze ihm vergönnte Zeit mit ausserordentlicher Thätigkeit benutzt, um zwei selbstständige Leistungen seines Genius zu hinterlassen. Die Façade, welche Arnolfo in seiner strengen Weise bereits begonnen hatte, schien ihm zu einfach; er machte daher einen neuen Entwurf, wonach sie durch vorspringende spitzbogige Portale und durch eine Fülle von Statuen und Reliefs geschmückt werden sollte. Sie wurde bis über die Portale hinaus ausgeführt und blieb so unvollendet bis zum Jahre 1588, wo ein ehrgeiziger Architekt den damaligen Grossherzog bewog, sie abnehmen zu lassen, so dass, da es zur Ausführung der projectirten neuen Façade nicht kam, sie noch bis jetzt nackt da steht. Glücklicher erging es dem Campanile, der, schon von Giotto selbst angefangen, nach seiner Zeichnung, so wie er jetzt ist, durch Taddeo Gaddi ausgeführt wurde. Der Bau des Innern wurde indessen immer nach dem Modell Arnolfo's fortgesetzt und war im Jahre 1365 so weit gediehn, dass die Ueberwölbung des Langhauses erfolgte, welches nun dem Gebrauche übergeben wurde,

*) Gaye S. 481. Giotto . . . . accipiendus sit in patria sua velut magnus magister et carus reputandus in civitate predicta, et ut materiam habeat in ea moram continuam contrahendi, ex cujus mora quamplures ex sua scientia et doctrina proficient et decus non modicum resultabit in civitatem.

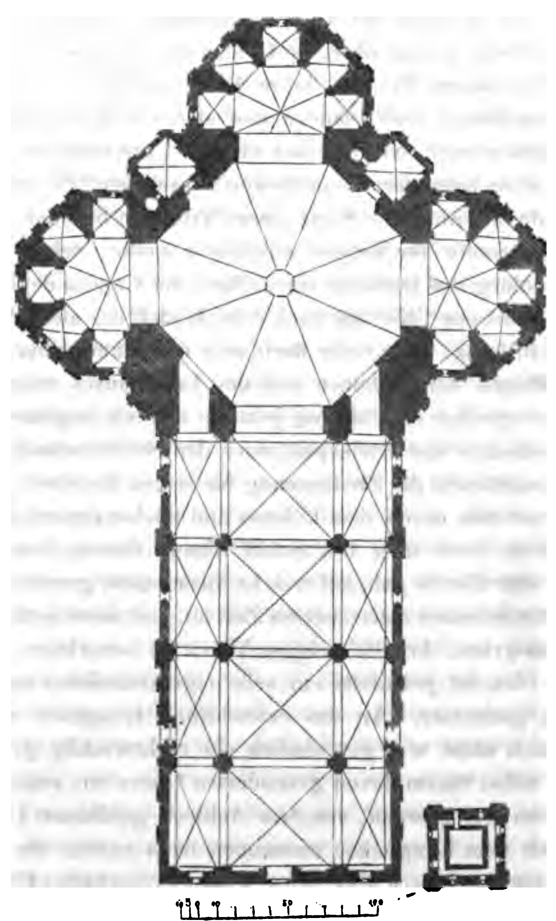
während der Ausbau des Chors langsamer fortschritt und die Commune bald darauf über die Gelder der Baukasse zu andern Zwecken disponirte*). Im Jahre 1393 endlich war man bis zur Ueberwölbung der Tribunen und also zur Vorbereitung der Kuppel gekommen, welches schwierige Unternehmen die Ernennung einer besondern Commission veranlasste**); erst 1419 aber wurde die dritte und letzte dieser Tribunen beendet.

Wie Arnolfo die Kuppel ausführen wollte, sehen wir aus einer Abbildung des Doms in einem Bilde der Capella degli Spagnuoli, welches um 1350 nur nach dem Modell des alten Meisters gemalt sein kann. Sie sollte flach sein und unmittelbar auf den grossen Bögen der Tribunen und des Langhauses ruhn. Auch so aber erregte ihre Ausführung jetzt, da man sie beginnen sollte, grosse Bedenken und Zwiespalt unter den Sachverständigen, bis endlich Brunelleschi die Zustimmung für seinen Entwurf erlangte (1421) und nun durch den kühnen und höchst eigenthümlichen Bau, den er hoch über das Schiff hinaus führte, dem Werke Arnolfo's eine Zierde gab, auf welche dieser nicht gerechnet hatte. Dies gehört indessen einer spätern Zeit an, und unsre jetzige Aufgabe ist es grade, Arnolfo's eignes Werk zu betrachten.

Der Plan ist jedenfalls ein sehr eigenthümlicher neuer und organisch gedachter. An das dreischiffige Langhaus schliesst sich nämlich nicht wie gewöhnlich ein rechtwinklig gestalteter Querarm nebst einem davon gesonderten Chore an, sondern eine Gruppe von drei grossen, aus dem Achteck gebildeten Conchen, welche mit dem Langhause zusammen nach aussen die Gestalt des Kreuzes, im Innern aber einen weiten achteckigen Chorraum bilden, über den sich eine von jenen Conchen und den letzten Pfeilern des Langhauses getragene Kuppel wölben sollte. Der Gedanke eines polygonen, von einer Kuppel gedeckten Centralraumes war allerdings schon ein Paar Decennien vorher am

*) 1368 für Mauern am Arno, 1376 für die Loggia de Lanzi. Gaye S. 521. 527. Diese Dispositionen der Commune über den Baufonds des Doms für andere städtische Bauten wiederholen sich auch später. Dass das Schiff der Kirche jetzt im Gebrauche war, ergiebt sich aus den darin befindlichen Denkmälern. Vgl. Gaye S. 534. 536.

**) Gaye S. 536. Die Notiz vom J. 1419 befindet sich im Zunftbuche der Weber.



S. M. del Fiore zu Florenz.

Dome von Siena ausgeführt, aber wie wir sehn werden, in höchst unbefriedigender, unorganischer Weise, während er hier der Mittelpunkt einer Anlage geworden ist, in der alles in engster innerer Verbindung steht. Die Neigung zu kolossalen Verhältnissen, die Arnolfo schon an S. Croce gezeigt hatte, war hier bei dem Prachtbau der reichen Republik recht am Platze, indessen durfte das Mittelschiff, dessen Ueberwölbung durch die Rücksicht auf die grosse Centralkuppel statisch nothwendig war, nicht die

ungeheure Breite erhalten, wie in der Kirche des Bettelordens bei offnem Dachstuhle. Indessen blieb er nur wenig darunter, gab dem Mittelschiffe ein Maass, wie es die grössten Dome des Nordens nicht haben, von 53 Fuss im Lichten (etwa 60 zwischen den Pfeilerkernen), was hier um so kühner ist, als er die Pfeilerabstände nicht wie dort schmal, sondern der Mittelschiffbreite gleich machte, und die Gewölbe in einer Höhe von 133 Fuss unter dem Schlusssteine, also fast ebenso hoch wie in den schlanksten jener Dome, anbrachte. Die Anordnung ist übrigens die gewöhnliche; Pfeiler von möglichst geringer Stärke ($8^1/_2$ Fuss) in kreuzförmiger Gestalt mit gleichen Pilastern auf allen vier Seiten und mit polygonförmigen Diensten in den Ecken, auf dem hohen, mit einfachem Blattwerk verzierten Kapitäle obere Pilaster als Gewölbträger, eckig profilirte Scheidbögen, in den Seitenschiffen zweitheilige Fenster, je eins von geringer Breite auf jedes Joch, kreisförmige Oberlichter. Auffallend ist nur, dass Meister Arnolfo die hölzerne Gallerie, welche in S. Croce der klösterlichen Einfachheit und dem offenen Dachstuhle entsprach, auch hier in dem Prachtbau wiederholte, wo sie nun über den Kapitälen der obern Pilaster den Gewölbansatz ganz unmotivirt horizontal durchschneidet. So tief durchdacht der Plan, so kühn und meisterhaft die Construction ist, ist das aesthetische Resultat keineswegs befriedigend. Die starre und einförmige Bildung der Pfeiler und die weithin gedehnten schmalen Gewölbe der Seitenschiffe machen den Eindruck des Schwerfälligen und Unbelebten, der Mangel an anziehenden Details, der weite Pfeilerabstand, die naheliegenden breiten und hohen Seitenmauern, den des Leeren und Kalten. Es giebt kaum einen kirchlichen Raum, der so wenig erhebend oder anregend wirkt, und die sparsamen Denkmäler, welche sich auf den weiten Mauerflächen verlieren, beweisen, dass auch die Frömmigkeit der Florentiner, trotz der traditionellen Bewunderung ihres Domes, sich hier nie einheimisch gefunden hat*).

*) Es ist fast komisch, wie die Italiener dem Zugeständniss dieses Mangels auszuweichen suchen; sie erklären ihn etwa (wie Milizia im Dizionario d'Architettura bei Fantozzi a. a. O. S. 326) als einen povertà preziosa, weil Arnolfo in Ermangelung der wahren, nur aus der Antike zu lernenden Decorationsweise wenigstens die schlechte (gothische) vermieden habe.

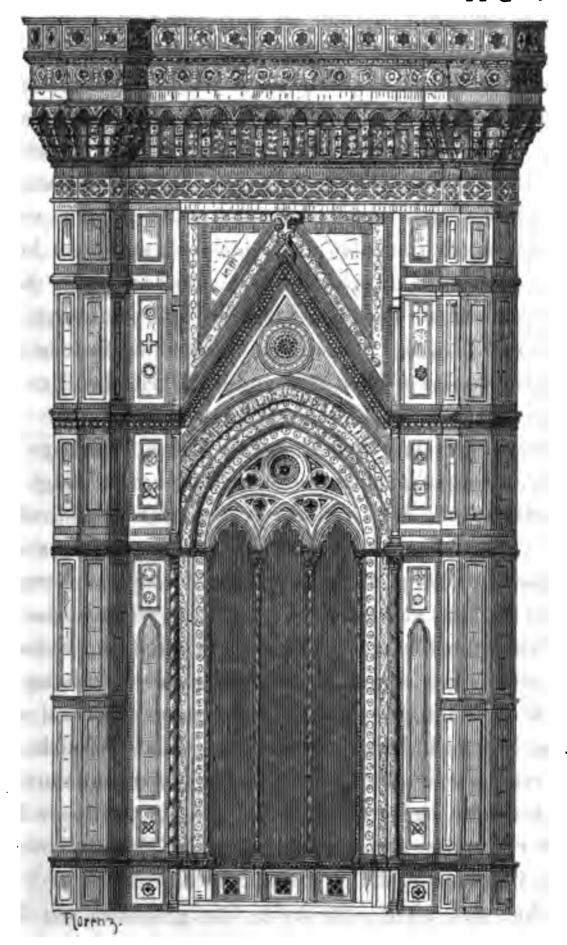
Noch viel kolossaler sind dann die Dimensionen der Choranlage, wo schon der freie achteckige Raum breiter ist, als das Langhaus und höher als das Doppelte der Gewölbhöhe des Mittelschiffs*). Allein auch hier ist die Wirkung eine unbefriedigende; der gewaltige Raum, unter dessen immenser Höhe der hier angebrachte Hochaltar winzig, in dessen Weite selbst die ausgedehnte Anlage des Chors der Domherren unbedeutend erscheint, macht vermöge des schwachen Lichtes, das durch die Kreisfenster der Kuppel oder aus den Conchen eindringt, eher den Eindruck einer riesigen Grabhalle, als der Stätte, wo die Kirche ihre freudigen Mysterien feiert**).

Die Bekleidung des Aeusseren ist nach toscanischem Herkommen auf den Wechsel dunkeln und hellen Marmors berechnet, der aber hier nicht wie sonst einfach in horizontalen Streifen liegt, sondern zu einem Täfelwerk benutzt ist, welches am Hauptkörper der Wand aus Reihen kleiner verhältnissmässig hoher Rechtecke besteht, die sich hier zwischen horizontalen gesimsartigen Linien viermal übereinander wiederholen. Es sind in der That ziemlich ähnliche Motive der Marmorbekleidung, wie in jener ältern toscanischen Schule die von Empoli und San Miniato. Dazwischen treten dann, diese regelmässig durchgeführten Muster unterbrechend, die zweitheiligen Fenster und die Portale, beide mit gewundenen Säulchen und anderem buntfarbigem Marmorschmuck, und endlich die wenigstens durch andre Ornamentation hervorgehobenen schwachen Strebepfeiler als bedeutendere Theile hervor. Allein auch an dieser Ornamentation der Strebepfeiler sind die Horizontallinien jener Muster betont, so dass sie vorherrschen und sich mit der Verticale der schlanken Fenster unangenehm schneiden; sodann haben die Spitzgiebel über den Fenstern und zum Theil auch über den Portalen höchst barocke, schwerfällige, und durch nichts motivirte Formen, und endlich sind die

*) Der kleine Durchmesser des Achtecks 72 braccia (135 Fuss), von da bis zur Tiefe der Kapelle jeder der drei Conchen 81, die ganze Breite des Kreuzarmes also 267 Fuss, welches auch die Höhe der Kuppel bis zur Laterne ist.

**) Brunelleschi hat zwar die Kuppelhöhe, welche in Arnolfo's Plan nicht viel über die Höhe des Mittelschiffs gestiegen sein würde, gewaltig gesteigert und dadurch die Verhältnisse geändert. Aber andrerseits gab er dem mittleren Raum Licht, dass ihm nach jenem Plane noch mehr gefehlt haben würde.

Felder des Täfelwerks entschieden zu klein und zu gehäuft, so dass sie die Wirkung der grossen Linien schwächen und dem Ganzen etwas Unruhiges geben. Indessen lässt man sich unter dem tiefblauen Himmel von Florenz schon mehr des Bunten gefallen als sonst, und endlich mildert Brunnelleschi's unvergleichliche Kuppel einigermaassen den Missgriff seines Vorgängers, indem sie mit ihrer edeln elliptischen Linie nicht blos das Auge mächtig aufwärts zieht, sondern auch den allzu üppigen, spielen-



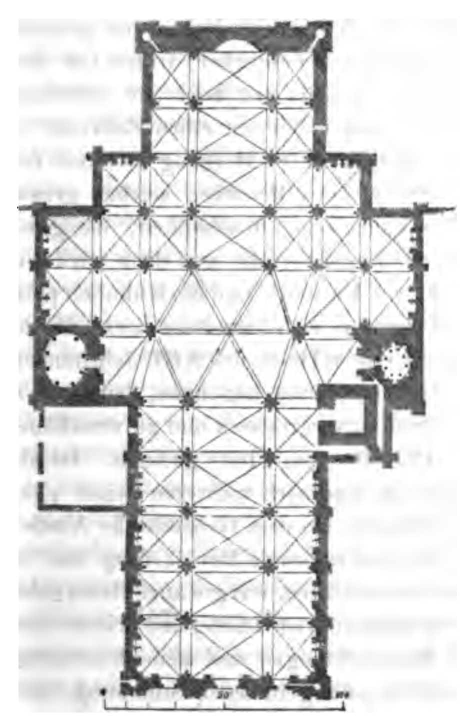
Campanile zu Florenz.

den Reichthum des Unterbaues rechtfertigt, da nur aus dem reichsten Boden ein so edles Gebilde emporschiessen konnte.

Giotto's Glockenthurm folgt in seiner architektonischen Anlage im Wesentlichen der italienischen Tradition, indem er auf quadratischem Grundplane unvermindert in fünf durch Gesimse abgetheilten Stockwerken 264 Fuss hoch aufsteigt, worauf dann noch, den Nachrichten zufolge, eine 90 Fuss hohe Spitze folgen sollte. Wie diese projectirt war, wissen wir nicht, in dem uns allein bekannten Unterbau ist aber die Bewegung des Aufsteigens nur dadurch markirt, dass die beiden untern Stockwerke aus undurchbrochenem Mauerwerk bestehn, die beiden nächsten zwei kleinere Fenster haben, das fünfte aber ein grosses und bedeutend höheres Fenster und auch an sich grössere Höhe, also schlankere Gestalt hat. Dagegen ist die Decoration des Aeussern zwar nach demselben Princip wie am Dome selbst bewirkt, aber unendlich schöner, nicht bloss vermöge der herrlichen Bildwerke, die darin angebracht sind, sondern auch durch den klaren rhythmischen Wechsel kleinerer und grösserer, jene die Basamente und Gesimse, diese den Körper der einzelnen Stockwerke bezeichnender Felder und endlich durch kräftige strebepfeilerartige Bildung der Ecken des ganzen Thurms.

Während der Dom von Florenz so eine allerdings abstract verständige, aber völlig einheitliche Schöpfung ist, zeigt sich der Dom zu Siena als das Product wechselnder stylistischer Einflüsse und verschiedener Epochen. Die Façade, auf der sein Ruhm hauptsächlich beruht, giebt in gewisser Weise das Nonplusultra italienischer Gothik, das Innere dagegen, obgleich höchst prachtvoll ausgestattet, entbehrt allzu sehr der Einheit und Entschiedenheit, um einen befriedigenden Eindruck hervorzubringen. Die Pfeiler des dreischiffigen Langhauses, deren Abstand nicht viel über halbe Mittelschiffbreite hinausgeht, sind ziemlich schlank, eckigen Kerns mit vier starken Halbsäulen besetzt und durch Rundbögen verbunden. Ueber diesen zieht sich als mächtiges horizontales Band ein breiter und stark ausladender Fries, welcher durch die Büsten der Päpste, die er enthält, noch auffallender wird, und über welchen das nicht sehr hohe Obergeschoss mit Pilastern als Gurtträgern des Kreuzgewölbes aufsteigt, Die Oberlichter

und Seitenfenster sind spitzbogig, drei- und zweitheilig und mit wohlgebildetem Maasswerk gesckmückt, aber das gothisch-verticale Element, das sich hierin, sowie in der ziemlich bedeutenden Höhe und in der schlanken Bildung der enggestellten Pfeiler äussert, wird nicht blos durch jenen mächtigen Fries, sondern auch dadurch neutralisirt, dass Wände und Pfeiler durchweg mit horizontalen Streifen schwarzen und weissen Marmors bekleidet sind. An die fünf Joche des Langhauses schliesst sich ein breit ausladendes Kreuzschiff an, in dessen Mitte aber die Pfeiler nicht wie sonst eine Vierung, sondern ein unregelmässiges Sechseck bilden, auf dem eine zwölfseitige Kuppel ruht. Dahinter dann der ebenfalls dreischiffige, sehr geräumige Chor, mit gleicher, aber etwas schlankerer Pfeilerbildung, dessen letzte Joche, über den Felsboden hinausgehend, auf der demselben angebauten Taufkirche ruhen und über der Façade derselben rechtwinkelig schliessen. Im Langhause haben die Halbsäulen Eckblätter an der Basis und korinthisirende Kapitäle, im Chore fehlen jene und sind diese leichter gebildet, auch ist der Wechsel des Marmors hier etwas verändert. Augenscheinlich ist dieser Theil jünger. An diese vollendete, aber noch romanisirende Kirche stösst dann, und zwar



Dom von Siena.

im rechten Winkel an das südliche Kreuzschiff, ein unvollendet gebliebener Anbau, jetzt nur Pfeiler mit Fragmenten der Mauer, von edelster gothischer Bildung.

Ich musste die Beschreibung der noch jetzt vorhandenen Theile vorausschicken, um dadurch die sehr anziehende, aber auch sehr verwickelte Geschichte ihrer Entstehung verständlicher zu machen. Sie ist, obgleich wiederholt mit Scharfsinn geprüpft, erst neuerlich durch die Publication sämmtlicher, früher nur theilweise bekannter Urkunden aufgeklärt und noch nie vollständig vorgetragen*). Es handelt sich dabei um einen Zeitraum von mehr als hundert Jahren, uud der ganze Hergang ist auch deshalb lehrreich, weil er die Art des Betriebes solcher grossen öffentlichen Bauten in den italienischen Republiken, die grosse Vorsicht, mit der man in der Regel verfuhr, und dann wieder die grosse Erregbarkeit durch neue Entwürfe und die Kühnheit plötzlicher Entschlüsse, zu denen man sich hinreissen liess, überaus deutlich zeigt. Schon in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts hatte die mächtig aufblühende Commune begonnen, den alten, ihr nicht mehr genügenden Dom zu vergrössern und zu verschönern und war dabei im Jahre 1259 bis zum Chore gediehn. Da aber begannen Zweifel. Das felsige und nach mehreren Seiten plötzlich abfallende Terrain erschwerte es, dem Gebäude die Ausdehnung zu geben, welche die anwachsende Bevölkerung und die Würde der Stadt zu erfordern schienen, erregte auch Besorgnisse über die Solidität der bereits ausgeführten Theile, und beides veranlasste dann immer neue Begutachtungen und neue Vorschläge, welche je nach der gedrückten oder gehobenen Stimmung, in der sich die Bürgerschaft vermöge der politischen Verhältnisse befand, aufgenommen wurden. Zunächst wurde bei der Choranlage dem von den Domherrn genehmigten, sich an die ältere Einrichtung anschliessenden Plane ein neuer entgegengestellt, bei welchem

*) Bekanntlich hatte Rumohr (Ital. Forsch. II. 123 ff.) das Verdienst, zuerst die bisherige traditionelle Geschichte dieses Dombaues und zwar vermöge archivalischer Forschungen zu erschüttern. Die vollständige Einsicht der von Milanesi in den Documenti per la storia dell' arte Senese (1854) Tomo I. mitgetheilten Nachrichten und Urkunden ergiebt aber ein andres Resultat, als Rumohr annahm.



man durch Vertiefung der ganzen übrigen Kirche eine höhere Stelle für den Chor erlangen und ihm durch Ueberwölbung mit einer Kuppel grössere Würde geben wollte. Wie es scheint, wurde der Plan getheilt, die Vertiefung abgelehnt, die Kuppel acceptirt, und man fuhr nun in dem Herstellungsbau fort, bei dem wahrscheinlich das Langhaus überwölbt wurde, da im Jahre 1260 von Sprüngen in den neuen Gewölben die Rede ist, über die man sich jedoch nach dem Gutachten der Sachverständigen beruhigte. Im Jahre 1264 war die Kuppel vollendet und damit, wie es scheint, der gesammte Herstellungsbau, so dass man sich mit der plastischen Ausstattung des Innern und Aeussern beschäftigen konnte. Nachdem Niccolò Pisano die prachtvolle Kanzel, welche im Jahre 1266 bei ihm bestellt war, 1268 abgeliefert hatte, wurden zwei seiner Gehülfen Donato und Lapo nebst einem dritten florentiner Bildhauer, Goro, durch kostenfreie Verleihung des Bürgerrechts und Steuerfreiheit für bleibenden Aufenthalt in Siena und für den Dombau gewonnen (1272). Später (1281) wurde einem gewissen Ramus, dem Sohn eines in Siena eingebürgerten Ultramontanen, also eines Deutschen oder Franzosen, Strafe und Verbannung, die er durch ein Vergehn verwirkt hatte, erlassen und zwar, wie ausdrücklich angeführt, weil er ein guter Bildhauer sei und dem Dome nützen könne. Endlich 1284 gewann man denn auch einen Mann, der geeignet war, die Oberleitung zu übernehmen, den berühmten Giovanni Pisano, welchem die Stadt sogleich wiederum mit der Verleihung des Bürgerrechts und der Steuerfreiheit entgegenkam. Bis zum Jahre 1299 lässt sich seine (wenn auch wahrscheinlich öfter unterbrochene) Anwesenheit in Siena nachweisen und die alte Tradition, dass er und zwar von 1284 an die Façade errichtet habe, wird im Wesentlichen richtig sein*). Am Architrav des einen Seitenportals findet sich die Jahreszahl 1300. Bald darauf aber gerieth, wie es scheint, die

*) Die Urkunden darüber bei Milanesi in der Note S. 162. Die Strafen, welche ihm 1290 erlassen werden, waren wahrscheinlich Conventionalstrafen, die er durch Ausbleiben zu den contractmässigen Zeiten verwirkt hatte. Der Umstand, dass sich ein Grabstein für ihn und seine Erben am Dome findet (obgleich er in Pisa starb und begraben ist), deutet auf eine Verleihung von Seiten der Domverwaltung und auf die Absicht, ihn bleibend zu fesseln.

Arbeit in Stocken und im Jahre 1310 beschloss man, weil die Geldmittel zu sparsam flossen, alle Meister bis auf die zehn besten zu entlassen. Auch sind die obern Theile der Façade spätern Datums, das Radfenster von 1372, Statuen und Reliefs aus dem XV. Jahrhundert. Auch dieser Beschluss von 1310 wird sich nur auf die Façade oder sonst auf die äussere Bekleidung des im Jahre 1264 mit dem Schlusse der Kuppel beendeten Gebäudes bezogen haben. Im Jahre 1317 aber begann man, wie wir durch eine Chronikennachricht wissen, wieder neue Mauern anzulegen und zwar behufs einer Vergrösserung der Kirche auf ihrer Chorseite, nach der erwähnten Taufkirche hin*). Man betrieb dies anfangs mit grossem Eifer, indem im Jahre 1318, wie ein Rechnungabschluss ergiebt, 25 Meister dabei beschäftigt waren. Im Februar 1321 (nach jetziger Zeitrechnung 1322) erregte aber dieser Bau Bedenken und fünf fremde Meister, welche darüber abgehört wurden, erklärten ihn nicht bloss für unsicher und schlecht fundamentirt, sondern auch für unschön und der Symmetrie entbehrend und riethen daher, hier nicht weiter fortzufahren, weil durch solchen Zusatz es dahin kommen könne, dass die alte, sehr wohl proportionirte Kirche abgebrochen werden müsste**). Zugleich geben sie in einer zweiten Urkunde den Rath statt dessen lieber eine neue, grosse und prächtige, wohl conditionirte Kirche zu bauen. Der Beschluss der Commune, welcher in Folge dieser Gutachten gefasst wurde, ist nicht zu ermitteln gewesen; wie es scheint ging man aber auf die Vorschläge der Sachverständigen nicht ein, sondern begnügte sich mit allerlei kleinen Hülfen und Ausgleichungen, wodurch denn die vielen Unregelmässigkeiten und Sonderbarkeiten in den öst-

*) Die Chronik bei Milanesi p. 256 sagt, dass die Seneser in diesem Jahre den Dom verso Valle Piatta (so heisst das Thal, an welchem die Taufkirche liegt) verlängerten und die facciata di S. Giovanni begonnen.

**) Rumohr, Ital. Forsch. II. 129 ff. Nachdem sie ausführlich von den Gefahren der Verbindung der neuen, höheren Gewölbe mit den alten, also immer von einem ganz genauen Anschluss des neuen Theils, dann aber auch von dem durch diesen Zusatz entstehenden Mangel an Proportion gesprochen haben, schliessen sie: quod in opere non procedatur deinceps—quodsi in aliqua parte aliquid jungeretur, oporteret invite, ut dicta (vetus) ecclesia destrueretur in totum.

lichen Theilen des Gebäudes erklärt werden. Man fuhr also fort, aber vielleicht mit Unterbrechungen und sparsamen Mitteln; denn im Jahre 1333 wurde beschlossen, die Mauern vorläufig nur in Ziegeln zu bauen und nur so einzurichten, dass man sie später mit Marmor bekleiden könne*). Indessen, wenn nun auch die Anhänger des ersten Erweitungsplanes denselben durchgesetzt hatten, war doch auch jener Gedanke der Errichtung einer neuen Kirche, den die Verfasser des Gutachtens von 1322 aufgestellt hatten, nicht verloren gegangen, und es tauchte nun ein neuer Plan auf, der alle bisherigen an Grossartigkeit übertraf. Man beschloss nämlich im August 1339, zwar jenen früheren Vergrösserungsbau (opus novum jam inceptum) sorgfältig und ohne Unterbrechung zu vollenden, zugleich aber einen andern neuen Vergrösserungsbau zu beginnen, und zwar durch ein neu zu erbauendes Schiff**), welches auf dem Felsplateau des Domes sich der Länge nach bis zum Platze der Manetti erstrecke. Zum Zwecke dieses neuesten Baues rief man einen Bürger der Stadt, der sich aber schon lange in Neapel aufhielt, den Goldschmidt und Baumeister Lando (Orlando) herbei, und schritt, nachdem er im Januar 1340 eingetroffen war, sofort am 2. Februar zur Grundsteinlegung. Der Beschluss von 1339 lässt sich nicht näher über das Verhältniss dieses neuen Schiffes aus, er bezieht sich, wie gewöhnlich, auf die gemachten und durch Zeichnungen oder Modelle versinnlichten Vorschläge, welche „von grosser Schönheit und Nützlichkeit und Geräumigkeit“ seien, aber es ist schon an sich klar, dass dieses neue Schiff nicht eine Verlängerung des alten sein konnte, da dies die Zerstörung der bereits im Wesentlichen vollendeten Façade vorausgesetzt hätte und auch sonst nach der Localität nicht möglich war, und aus dem sogleich näher zu erwähnenden Gutachten von 1356 geht hervor, dass das neue Schiff seine Richtung nach der bereits bestehenden Kuppel des alten Domes nehmen und dieser ihm als Querschiff dienen sollte.

*) Ehe man dazu schritt, erforderte man über die Ausführbarkeit dieses Vorschlages ein Gutachten von zwölf Meistern, es scheint also, dass diese nachher in Italien so sehr gebräuchliche Verfahrungsweise damals noch neu war.

**) Quod navis dicte ecclesie de novo fiat et extendatur longitudo dicte navis per planum Sce Marie versus plateam Manettorum. Rumohr S. 135.

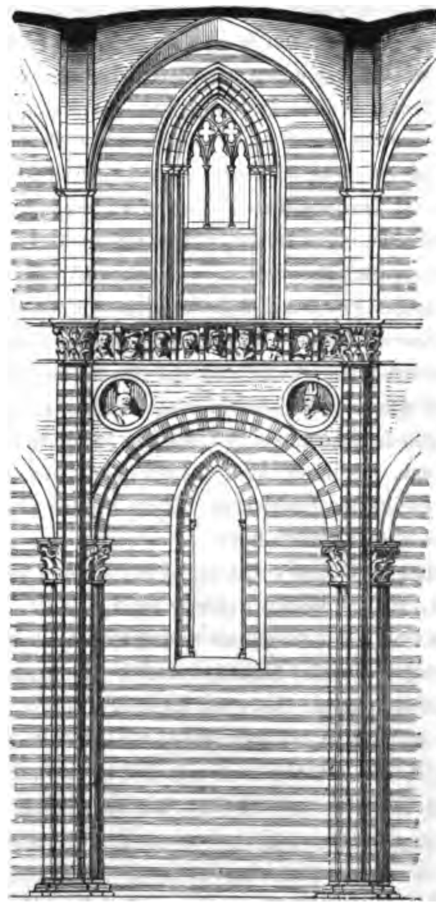
Meister Lando stand dem Bau nicht lange vor; er starb noch in demselben Jahre 1340, aber der Bau wurde fortgesetzt, bis im Jahre 1356 Bedenken gegen seine Solidität entstanden und nun ein zur Prüfung herbeigerufener Meister aus Florenz auch wirklich Pfeiler und Gewölbe für so mangelhaft erklärte, dass man alles abbrechen und neu bauen müsse. Zwei einheimische Meister traten seiner Ansicht über die Unhaltbarkeit der neuen Anlage bei, warnten aber nun auch eindringlichst vor der Ausführung des derselben zum Grunde liegenden Planes wegen der langen Dauer und der ungeheuren Kosten und der dadurch bedingten theilweisen Zerstörung des alten Gebäudes. Sie schlugen daher vielmehr vor, dieses bestehn zu lassen, die begonnene Vergrösserung nach der Taufkirche hin vollends zu beendigen und würdig auszustatten und die Anfänge jenes Anbaues lieber zu einer besondern neuen Kirche zu benutzen. Die Commune ging aber auf dies Letzte nicht ein, sondern verordnete im Juni 1357 einfach, dass der neue Bau aufzugeben und bis auf die Mauern abzubrechen sei. Dies ist denn aber auch nicht gerade wörtlich genau ausgeführt, vielmehr sind die jetzt noch stehenden Trümmer, da sie gerade dieselbe Stellung haben, welche das Gutachten andeutet, offenbar die Ueberreste dieses erst 1340 begonnenen Neubaues*).

*) Der vorgetragene Hergang ergiebt sich aus den von Milanesi mitgetheilten Urkunden, und ist von ihm selbst pag. 255 im Wesentlichen angedeutet, aber bisher noch nicht speciell geprüft und dargestellt. Die ältere Tradition (z. B. Faluschi, Guida) war auf dem richtigen Wege, indem sie den Neubau dem Meister Lando zuschrieb und irrte nur darin, dass sie das Aufhören des Baues mit der Pest von 1348 (nicht 1338) in Verbindung brachte. Rumohr (Ital. Forsch. II. 123 ff.) trat dieser Tradition entgegen, verfiel dabei aber in den sehr viel schlimmeren Irrthum, dass er die Nachricht von Rissen im Gewölbe, welche man im Jahre 1260 wahrnahm, und die Bedenken von 1322 sämmtlich auf den aufgegebenen Neubau bezog, den Beginn desselben daher um 1250 setzte. Burkhardt (Cicerone S. 134) widersprach dem zuerst, setzte aber den Anfang des neuen Baues in das Jahr 1322 (indem er voraussetzte, dass das Gutachten von diesem Jahre zum Beschluss erhoben sei) und deutete die Verlängerung nach der Piazza Manetti hin auf den jetzigen Chorbau. So auch Lübke in den Mittheilungen V. 193, indem er von Burkhardt nur darin abweicht, dass er die Gewölbrisse von 1260 nicht im Chore, sondern (mit Recht) im Langhause sucht. Beide (und

Es war das wirklich ein ganz kolossaler Plan, dessen Ausführung in der That, wie jene Meister warnten, mehr als hundert Jahre gedauert und enorme Summen gekostet haben würde. Während das Mittelschiff im alten Dome gegen 30 Fuss breit ist, war es hier auf etwa 47 Fuss zwischen Seitenschiffen von 26 Fuss berechnet, und die Scheitelhöhe, die dort 75 Fuss beträgt, würde hier, wie die vorhandenen Bögen schliessen lassen, auf 100 Fuss gestiegen sein. Es ist auch einleuchtend, dass die Verbindung dieses neuen Schiffes mit dem alten auch die von jenen alten Meistern vorausgesetzten bedeutenden Aenderungen des letzten erfordert haben würde; die Abbrechung des Campanile, der Kuppel und sämmtlicher Gewölbe sowohl des alten Domes als der Taufkirche, und die neue Ueberwölbung. Allein dennoch ist die Unterbrechung insofern zu bedauern, als die Pfeilerbildung dieser Trümmer edler ist, als in Italien gewöhnlich, und einen Meister zeigt, der den Geist des gothischen Styls besser als die meisten seiner Landsleute verstanden hatte.

Das Innere des jetzigen Doms verdient, wie die oben gegebene Schilderung zeigt, diesen Ruhm keineswegs, es ist mehr romanisch als gothisch und trägt in seinem unentschiedenen Style und seinen Unregelmässigkeiten das Gepräge älterer Abstammung und schwankender Erneuerungen. Aber es imponirt durch seine gediegene Pracht; es ist das würdigste Gehäuse für die Fülle kostbarer Kunstwerke, die es enthält; man wandelt zwischen diesen marmorstrahlenden Wänden und Säulen, auf den edlen Mo-

ebenso Kugler Bauk. III. 542) kannten aber nur die von Rumohr, nicht die von Milanesi publicirten, namentlich nicht die wichtigen Dokumente von 1356 und 1357. Sie haben aber auch sämmtlich die Urkunde von 1339 irrig gedeutet, indem, wie im Texte gezeigt, darin nicht von einer blossen Verlängerung des Schiffes (wie sie annehmen nach der Chorseite), sondern von der Anlegung eines ganz neuen Schiffes d. i. Langhauses gesprochen wird. Sonderbarerweise ist die wichtige, ja entscheidende Frage, wo die platea Manettorum der Urkunde von 1339 lag, nach welcher das neu zu erbauende Schiff sich strecken sollte, von keinem dieser Forscher ausdrücklich ins Auge gefasst. Der Platz von S. Giovanni heisst in allen Urkunden Valle Piatta, und eine Richtung des Baues nach dieser Seite hin (wie Burkhardt und Lübke wollen) ist daher dadurch nicht bezeichnet. Da der ortskundige Forscher Milanesi die Piazza Manetti dem Neubau entsprechend findet, kann ich keinen Anstand nehmen, ihm zu folgen.



Dom zu Siena.

saiken des Bodens zwar nicht mit dem Gefühle religiöser Erhebung wie in unsern nordischen Münstern, aber mit staunender Ehrfurcht, wie im Palaste des mächtigsten Herrschers.

Die Façade, wie sie Giovanni Pisano und seine Nachfolger bildeten, athmet dieselbe Pracht, kein Stein daran ist ohne besondern Schmuck gelassen; gewundene oder sonst künstlich bearbeitete Säulen schmücken die Seiten der Portale und setzen sich in ihrer Ueberwölbung fort, Bildwerk, Mosaiken, ornamentale Zierden, und dies alles in verschiedenen Farben, folgen sich bis oben hin. Zugleich aber macht sie Anspruch auf eine consequentere Durchführung des gothischen Princips. Die Gewände der Portale stossen an einander und füllen den Raum zwischen den strebepfeilerartig ausgebildeten Ecken, Spitzgiebel erheben sich darüber, dann neben der grossen Fensterrose wieder spitzbogige Arcaden und endlich steigen oben, den drei Schiffen entsprechend, drei aus dem gleichseitigen Dreieck construirte Giebel, der mittlere

verhältnissmässig höher, zwischen vier Fialen empor. Noch heute sind die Italiener einig, dass hier das höchste in der Aneignung des nordischen Styls geleistet sei und in der That sind



Dom zu Siena.

auch später alle Meister, welche es mit der Durchführung desselben an der Façade recht ernsthaft meinten, auf die hier entwickelten Motive zurückgekommen. Käme es beim gothischen Style

wirklich darauf an, recht viele Spitzen zum Himmel zu strecken, so hätte man hier in der That das Ziel erreicht; allein schon dass sich in allen nordischen Ländern keine einzige Anlage dieser Art findet, hätte an dieser Ansicht irre machen sollen. Der gothische Styl verlangt vor Allem Wahrheit, constructive Grundlagen des Decorativen, und die hoch in der Luft schwebenden Spitzgiebel über den Pultdächern der Seitenschiffe sind nur ein prunkendes Scheinwerk, welches dem Innern widerspricht. Niemals hat auch der gothische Styl seine Spitzgiebel in so massenhafter Gestaltung neben einander gestellt, es ist darin eine decorative Uebertreibung, ein schwerfälliger Prunk mit dem, was nur als leichtes Spiel gestattet ist, dass ein an jenen Styl gewöhntes Auge sich eher verletzt fühlen muss. Auch im Einzelnen ist viel Verletzendes. Dass die Portale rundbogig sind, ist noch ein geringerer Fehler, als dass sie bei sehr verschiedener Breite gleich hoch sind, dass ferner die Gallerien über den Seitenschiffen die schweren Giebel derselben tragen, und dass endlich die Fialen neben dem Mittelgiebel ganz ohne sichtbare Begründung anheben.

Einfacher und consequenter ist die Façade, welche auf der Chorseite des Domes in die daruntergelegene Taufkirche S. Giovanni führt, und welche, wie gesagt, im Jahre 1317 angefangen wurde*), und aus drei Portalen besteht, über denen die drei spitzbogigen Fenster des Chores der Oberkirche stehn. Auch die Pfeilerbildung im Innern dieser Taufkirche ist abweichend von den schweren Formen italienischer Gothik, aus dem Achteck mit vier polygonen Diensten für die Gurte und ebensoviel zugespitzten Rundstäben für die Rippen**).

*) Vasari schreibt diese Façade den von ihm als Brüder behandelten Meistern Agostino und Agnolo zu, welche aber, wie die Herausgeber der neuen Ausg. (II. 3) mit Recht bemerken, den Urkunden zufolge niemals Dombaumeister waren. Erst 1340 wird Giovanni, der Sohn des Agostino, Obermeister (Rumohr II. 139), während nach der Chronik und dem Zusammenhange der Urkunden diese Façade schon 1317 begonnen sein muss, wo ein andrer Seneser, Camaino di Crescenzio, Obermeister war. Dieser besorgte auch im J. 1318 die Anschaffung von farbigen Marmorn, welche nur zu diesem Theile des Baues dienen konnten (Milanesi p. 182), und wird also wohl der Erbauer derselben sein.

**) Vergl. Lübke in den Mittheilungen V. S. 194.

Endlich ist auch noch der Campanile zu erwähnen (derselbe welcher, wie wir oben gesehn haben, mit dem Abbruch bedroht war), weil er, obgleich unverjüngt und senkrecht aufsteigend, in seinen sieben Stockwerken eine consequente Verminderung der Mauermasse durch stets zunehmende Vermehrung der Fensteröffnungen und somit eine lebendigere Bewegung und Verjüngung zeigt, als die meisten italienischen Thürme.

Engverwandt dem Dome zu Siena, und namentlich in der Pracht der Façade mit ihm wetteifernd, ist der von Orvieto*), der auch dadurch merkwürdig ist, weil er die Baulust und Prachtliebe der italienischen Städte dieser Zeit im hellsten Lichte zeigt. Orvieto gehörte unter ihnen keineswegs zu den mächtigen oder auch nur zu den völlig selbstständigen; es bildete einen Theil des Kirchenstaates und war durch seine eigenthümliche Lage auf dem Rücken eines von tiefen Schluchten umgebenen isolirten Felsens in mancher Beziehung an weiterer Entwickelung gehemmt. Dazu kam, dass eben diese Lage den Transport des Marmors bedeutend erschwerte und vertheuerte. Dennoch fasste auch diese Commune bei vermeintlichem oder wirklichem Verfall der alten Kathedrale**), den Plan einer Vergrösserung und reicheren Aus-

*) Vergl. darüber das grosse Werk des Padre della Valle (Storia del duomo di Orvieto Roma 1791 fol.), das freilich die Architektur nur in vier malerischen Blättern schildert und auch sonst nur unvollkommene Abbildungen enthält, aber doch nur in Beziehung auf die Sculpturen der Façade durch Gruner's später anzuführendes Werk ersetzt ist. Es enthält überdies zahlreiche, wenn auch nicht immer zuverlässige Forschungen und eine Reihe von Urkunden.

**) Die meisten Schriftsteller halten den Dom von Orvieto für einen völligen Neubau; das war er aber nicht. In dem Beschlusse der Commune vom J. 1310, in welchem sie die Verdienste des Lorenzo Maitani als Gründe für die ihm zu verleihenden Rechte anführt, heisst es: Venit ad civitatem Urbevetanam ad reparandam ipsam fabricam (majoris ecclesie), que quasi minabatur ruinam, et ad hedificandam eandem: quam ut reparavit et hedificavit in conspectu ... populi evidenter apparet. Es ist nöthig, dies festzuhalten, um die Formen des Baues richtig zu würdigen. — Lorenzo, Sohn eines Meisters Vitalis, war um 1275 zu Siena geboren. Er kann daher am Dome zu Orvieto nicht schon seit 1290 gearbeitet haben, war aber, wie die Urkunde von 1310 ergiebt, schon lange vorher dabei zu Rathe gezogen und hatte dann den Bau selbst geleitet. Man muss hiernach auch annehmen, dass die Grundsteinlegung im J. 1290 noch nicht unmittelbar den Anfang des Baues zur Folge gehabt habe.

schmückung und führte denselben mit steigender Begierde und mit den grössesten Opfern durch. Es konnte keinem Zweifel unterliegen, dass die Pracht und selbst die räumliche Ausdehnung der Kirche ein Luxus waren, der die materiellen kirchlichen Bedürfnisse weit überstieg; aber irgend einen Gegenstand des Ruhmes zu haben, war ein Bedürfniss der italienischen Städte, und grade weil es dem kleinen Orvieto an Handelsreichthum und politischer Bedeutung gebrach, wurde ihm die Kathedrale, wie sich die Regenten der Stadt in einem officiellen Schreiben ein Mal ausdrücken, „Ehre, leuchtender Spiegel und Zierde" *). Allein die künstlerischen Kräfte für solch' ein Unternehmen besass sie nicht, und wahrscheinlich war es eine Wirkung des Rufes, den die damals emporsteigende Façade von Siena erlangte, dass man sich nicht nach Rom, sondern nach jener entfernteren Stadt wendete. Nicht bloss Lorenzo Maitani, welcher dem Bau auch nach 1310 noch lange vorstand, sondern auch die meisten seiner Vorgänger und Nachfolger stammten aus Siena, so dass die Stadtbehörde von Orvieto selbst noch spät, als der Bau seiner Vollendung entgegenrückte, es offen aussprach, dass ihre Kathedrale von den Fundamenten an das Meiste den Künstlern von Siena verdanke**).

Die Anlage ist einfachster Art. Ein dreischiffiges Langhaus mit ziemlich niedrigen Seitenschiffen, schlanke Rundsäulen mit kleinen Blattkapitälen, halbkreisförmige Scheidbögen, ein kräftiges Horizontalgesims, zweitheilige spitzbogige Oberlichter mit schwachem Maasswerk, aber kein Gewölbe, sondern durchweg der offne Dachstuhl. Dann der Querarm, der, abgesehen von zwei auf beiden Seiten anstossenden, aber nur durch ein Portal mit der Kirche verbundenen Kapellen, nicht über die Flucht der Seitenschiffe hinaustritt, aber von Mittelschiffhöhe und gleich dem quadraten Chore überwölbt ist. Die ganze Anlage ist also mehr basilikenartig als gothisch, und die Nichtanwen-

*) Im Schreiben vom 12. Mai 1409 an die Signoria von Siena bei Milanesi II. 47 ... quae est hujus civitatis honor, speculum atque decus.

**) Vestri cives in honore eximio magistratus tam incliti operis obtineant principatum a primordio fundamenti. So in dem eben citirten Schreiben vom 12. Mai 1409.

dung des Gewölbes, welche durch die Schwäche der theilweise beibehaltenen alten Mauern bedingt sein mochte, versetzt uns schon in die Nähe Roms. Dagegen finden sich zwei, selbst im nördlichen Italien ungewöhnliche Aneignungen des nordischen Styls. Die Scheidbögen sind nämlich nicht, wie sonst, bloss eckig geschnitten, sondern durch ein Band und einen als Rundstab gebildeten Untergurt reicher profilirt, und an der Vierung stehen statt der sonst auch hier beibehaltenen Säulen kräftige, dem Gewölbe derselben entsprechende Pfeiler mit hoch hinaufgehenden Diensten. Uebrigens sind Säulen und Wände des Schiffes wie in Siena mit wechselnden Streifen schwarzen und weissen Marmors bekleidet, und endlich ist der Anblick der Seitenwände im Innern und Aeussern durch die spätere Anbringung von Nischen mit zopfigen Altären entstellt.

Um so prachtvoller ist die Façade, welche, wie wir aus einer beiläufigen urkundlichen Erwähnung ersehn, im Jahre 1310, zwanzig Jahre nach dem Anfange des ganzen Baues, begonnen wurde*), dann aber lange Zeit in Anspruch nahm. Sie wiederholt im Wesentlichen das System der Façade von Siena, aber mit besserer, mehr übersichtlicher Anordnung. Die drei Portale, das mittlere mit runden, die beiden anderen mit spitzen Bögen, haben bessere Verhältnisse, so dass der Spitzgiebel des mittleren über die der beiden andern hinausragt; die Strebepfeiler sind zwar etwas schwerfällig, aber sie sprechen ihre Bedeutung kräftig aus, und steigen, wenn auch nicht vom Boden, so doch von den mit den berühmten herrlichen Sculpturen des Giovanni Pisano geschmückten Vorsprüngen des Untergeschosses auf; die Arcadenreihe ist durchgeführt und dient so der grossen Rose des Mittelschiffs und den hier zweckmässiger gebildeten Seitengiebeln zur klaren Unterlage. Die Details, z. B. die gewundenen Säulchen

*) In der oben erwähnten Urkunde von 1310 heisst es, nachdem Reparatur und Bau der Kirche als ein vollendetes Werk des Lorenzo Maitani erwähnt sind, zu seiner Empfehlung weiter: Tunc quod continuus et expertus fuit et est in speronibus (Sporen, Strebepfeilern) tecto et pariete pulcritudine figuratis que paries debet fieri ex parte anteriori. Lorenzo starb 1330, nach seinem Tode wurde sein Sohn Vitale zuerst mit zwei andern, dann seit 1350 allein Obermeister (Milanesi a. a. O. S. 197.).

der Portale sind mit höchster Sauberkeit ausgeführt*), und das Auge findet bei der Betrachtung aller Bildwerke und Mosaiken, dieser Facade langen Stoff der Betrachtung. Allein dennoch ist



Dom zu Orvieto.

die Buntfarbigkeit des Ganzen verwirrend, und die architektonische Wirkung schwach.

Der Dom von Orvieto ist unter den Kathedralen der norditalienischen Gothik der südlichste (denn die Gothik im Neapo-

*) In den Abbildungen des Padre della Valle bekommt man davon nur sehr unvollkommene Vorstellung.

litanischen hat eine andre Quelle und andre Formen), und schon an ihm selbst können wir das Ausklingen des Geistes dieser Schule wahrnehmen. Auch steht er in seiner Gegend ziemlich allein. In dem benachbarten Viterbo finden sich zwar an bürgerlichen Gebäuden und an einem Klosterhofe mehr oder weniger gelungene gothische Formen, aber die Kathedrale ist bei einer Herstellung aus der Frühzeit des XIII. Jahrhunderts ganz romanisch geblieben*). In Rom selbst ist die schon erwähnte Kirche S. Maria sopra Minerva, die einzige wirklich gothische, und ausserdem finden sich nur gothische Einzelheiten**). Nördlich von Orvieto ist zunächst der Dom von Perugia, aber auch nur vorübergehend zu nennen, weil er die sonst in Italien nicht wieder vorkommende Form einer Hallenkirche hat. Denn übrigens ist er, obgleich von ansehnlichen Verhältnissen, ohne architektonische Bedeutung und macht mit seinen meist achteckigen dünnen Pfeilern einen schwächlichen Eindruck, was sich wohl dadurch erklärt, dass er nicht nach einem bestimmten originellen Plane, sondern von verschiedenen Generationen gebaut ist. Schon 1300 hatte man einen Neubau beschlossen, 1347 wurden neue Indulgenzen bewilligt, aber, wie es scheint, ohne erheblichen Erfolg, denn 1437 begann eine neue Bauperiode mit förmlicher Grundsteinlegung, welche erst 1481 zur Ueberwölbung führte***). Dagegen war Bologna, die Stadt scholastischer Gelehrsamkeit und der Aufenthaltsort so vieler aus allen nordischen Ländern dahinströmender Studenten, wo sogar die Klosterkirchen (wie wir oben

*) Vgl. Nachrichten und Zeichnungen bei Lübke Mitth. V. S. 196. Reinern Styls als der von ihm erwähnte Klosterhof ist die Gothik an einigen Palästen und städtischen Bauten.

**) Z. B. hat die übrigens im XVIII. Jahrhundert erneuerte Laterankirche an der Concha hohe Lancetfenster, am Kreuzschiffe starke Strebepfeiler und unter dem Dache einen Fries von sich durchschneidenden Rundbögen. Didron, Annales arch. XV. p. 51 ff. An Altären, Grabmälern und andern decorativen Werken ist die Gothik übrigens auch in Rom stark genug vertreten.

***) Diese Angaben sind (und zwar mit dem Tage der Grundsteinlegung und den Namen der Obermeister) zufolge der mit kritischem Sinne gearbeiteten Guida von 1857 im Kirchenbuche gefunden. Ricci's ausführliche, aber diese wichtigen Umstände nicht enthaltenden Nachrichten (II. 241 ff.) beruhen auf älteren Forschungen. Lübke a. a. O. giebt den Grundriss.



gesehn haben) einen nordischen Anklang zeigen, ein sehr günstiger Boden für den gothischen Styl. Hier wurde denn auch ein Bau begonnen, der, wenn er vollendet wäre, nicht bloss das grösseste, sondern auch das schönste, reifste Werk italienischer Gothik sein würde, der des Domes S. Petronio. Der Urheber des Planes war ein Einheimischer, Antonius, Sohn des Vincentius, der zwar nur Maurer (Murator) genannt wird, aber ein angesehener Bürger war und selbst zu Gesandtschaften der Republik gebraucht wurde. Man ging dabei ausserordentlich gründlich zu Werke. Nachdem im Jahre 1388 die Errichtung einer grossen Kathedrale auf Kosten der Stadt beschlossen war, wurde Meister Antonio angewiesen, zunächst mit dem hochverehrten und baukundigen General des Servitenordens, Pater Andreas Manfredi, der in Bologna wohnte, den Plan vollständig zu besprechen. Nachdem dies geschehn und danach von ihm die Zeichnung entworfen war, wurde er im Jahre 1390 contractmässig verpflichtet, nach dieser Zeichnung aus Stein und Kalk und mit von Gyps überzogener Leinwand eine Kirche oder Kapelle, 40 Fuss lang und 30 Fuss breit, und zwar mit allen Portalen, Fenstern, Gewölben, Kapellen, Pfeilern, Thürmen und andern Anhängen zu errichten, welche als Modell der auf dem grossen Platze zu erbauenden Kirche des h. Petronius dienen sollte*). Nachdem dies

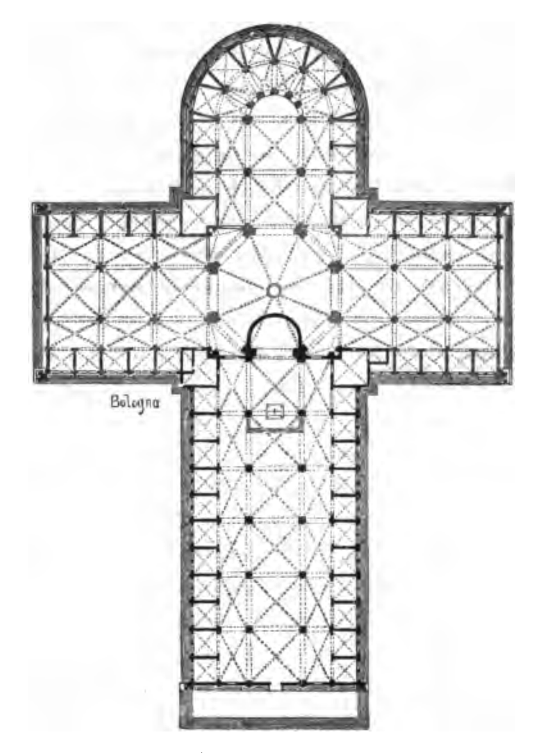
*) Vasari's Angabe, der einen gewissen Arduino als Meister nennt, ist durch die Urkunden widerlegt, und Ricci II. 285 ff. ereifert sich ohne Grund gegen Cicognara (II. 232), indem er dem Pater Andrea die Ehre der Erfindung des Planes zuschreiben will. Denn die Urkunden lassen keinen Zweifel, dass Antonio dabei als der eigentliche Meister, Pater Andrea nur als Rathgeber gehandelt hat, wie dies Cicognara richtig angenommen. Zufolge der Urkunde von 1390 soll jener das Modell arbeiten „secundum quod apparet in quodam designato in carta bombacina, laborato et designato per ipsum Magistrum Antonium". Auch in der Urkunde von 1392 erscheint er als die Hauptperson, qui — sua industria arte et ingenio, una cum Padre D. Andrea ecclesiae fiendae ordinationem, compositionem, structuram comprendit et ordinavit. Von den Urkunden von 1392 bei Cicognara und bei Gualandi (Memorie, Serie III. pag. 92), welche beide vom 8. April datirt und im Wesentlichen gleicher Bedeutung, aber ganz andrer Fassung sind, scheint die bei Cicognara den Beschluss, die bei Gualandi aber eine darnach ausgearbeitete Bestallung zu enthalten, wenn sie überhaupt, was der Wortlaut zweifelhaft macht, ächt sein sollte.

grossartigste aller Modelle vollendet war*), wurde ohne Zweifel der Bau sogleich, und zwar sehr lebendig in Angriff genommen, so dass er im April 1392, wo die Stadtbehörde unsern Meister in den ehrenvollsten Ausdrücken zum Oberhaupt des Baues (in principale caput et magistrum totius fabricae) ernannte, schon weit vorgeschritten war. Denn schon im October desselben Jahres konnte in einer der Kapellen des Schiffes Messe gelesen werden. Der Plan war ein immenser, das Werk würde bei seiner Vollendung fast den Flächeninhalt der jetzigen Peterskirche zu Rom gehabt haben, fast den dreifachen mancher grossen französischen Kathedrale. Um den Raum für das Gebäude und die Umgebungen zu gewinnen, mussten ausser vielen andern Häusern nicht weniger als acht Kirchen niedergerissen werden, wozu der Papst seine Genehmigung ertheilte**). Wahrscheinlich brachte es die Rücksicht auf diese Kirchen mit sich, dass man mit dem Langhause begann, über das dann der Bau nicht hinaus gekommen ist. Während er im Innern, und zwar stets zuerst mit den Seitenkapellen fortschritt, beschäftigte man sich schon frühe mit der Façade; schon vor 1400 war ein schwacher Anfang der Marmorbekleidung gemacht, und im Jahre 1429 wurde der berühmte Seneser Bildhauer Giacomo della Quercia beauftragt, sie mit Sculpturen zu schmücken. Wegen seiner grossen Arbeiten in der Vaterstadt konnte er indessen wenig daran thun, und im Anfange des XVI. Jahrhunderts war der Façadenbau noch so wenig vorgeschritten, dass die Bauherren von da an fast das ganze Jahrhundert hindurch neue Gut-

*) Es war im Hofe der Wohnung des Giacoma de' Pepoli errichtet, keinesweges zur Conservation bestimmt, und wurde schon 1406 eingerissen und durch ein kleines Modell von Holz und Pappe ersetzt, was aber auch nicht mehr existirt. Das von Lübke Mitth. V. 168 mitgetheilte Modell ist von Arduino Ariguzzi im Jahre 1514 gemacht (vergl. Gaye Carteggio II. 140). Beachtenswerth für die Verhältnisse ist übrigens, dass Meister Antonio von dem für die Arbeit des Modells verdienten Lohn ex sua benignitate et gratia ad instantiam et precibus (sic!) der Beamten der Baukasse dieser ein Fünftel erliess.

**) Das Breve ist erst von Martin V. (also nach 1431), wahrscheinlich weil man erst dann auf kirchliche Gebäude stiess, deren Berechtigte nicht gutwillig weichen wollten.

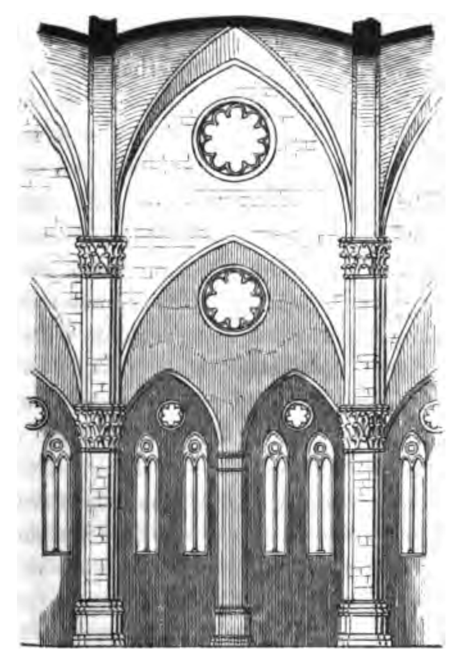
achten und Entwürfe einforderten, die noch in grosser Anzahl bewahrt werden, und unter denen man sehr interessante Zeich-



Dom zu Bologna.

nungen, zum Theil der berühmtesten Namen, des Baldassare Peruzzi Giulio Romano, Palladio und Vignola, findet. Zu dieser Sorge kamen dann später auch Zweifel über die Ueberwölbung des grossen Mittelschiffes, welche theils in Rücksicht der Sicherheit, theils in stylistischer Beziehung neue Vorschläge hervorriefen. Das Vorurtheil für die antike Architektur ging soweit, dass man sie dem schon weit vorgeschrittenen Gebäude aufdrängen wollte, indessen siegten um 1580 bei den Vätern der Stadt die Plane des Francesco Terribilia (eigentlich Marani), der sich dabei als verständigen und ziemlich gerechten Beurtheiler des gothischen

Styls erwies*). In Beziehung auf die Ueberwölbung verfocht er siegreich das Kreuzgewölbe, das auch ausgeführt ist; für die Façade entwarf er eine oft publicirte Zeichnung**), welche die damals schon vorhandene untere Bekleidung bestehn liess, und das Uebrige in einer Weise durchführte, welche sich der italienischen Gothik des XIV. Jahrhunderts nicht übel anschliesst, und namentlich nach dem Vorbilde von Siena und Orvieto auf jedem Schiffe (hier auch den beiden Kapellenreihen) einen von Fialen flankirten Giebel hat. Die Ausführung dieses Planes unterblieb und auch die Vollendung des Innern wurde endlich im Jahre 1647 aufgegeben, so dass man, auf das Kreuzschiff und den grossen Chorraum verzichtend, das Langhaus durch eine kleine Chornische abschloss und diese östlichen Theile mit der Sakristei und anderen Nebengebäuden umgab.



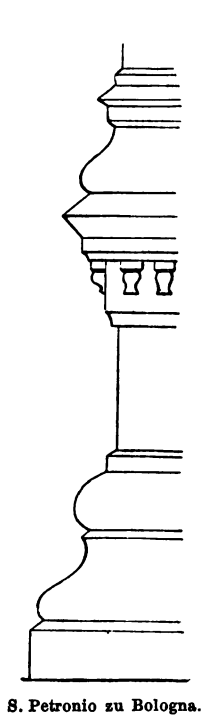
Dom zu Bologna.

Dem Urheber des Planes hatte in vielen Beziehungen der Dom von Florenz vorgeschwebt; die Pfeiler sind ähnlich, doch lebendiger gebildet wie dort und ebenso gestellt, so dass sie quadratische Gewölbe im Mittelschiffe und längliche in den Seitenschiffen geben. Die Oberlichter bestehn auch hier in Kreisfen-

*) Vgl. einzelne Theile der in vieler Beziehung sehr interessanten Correspondenz der Bauherren von S. Petronio bei Gaye II. 140. 152, III. 477 ff. und besonders S. 490 das ausführliche Schreiben und Gutachten des Terribilia.

**) Cicognara Storia della Scultura. Tab. III.

stern. Dagegen sind die Mängel in dem Plane des Arnolfo, wie es scheint nach lombardischen Studien, sehr glücklich vermieden. Zunächst ist es eine höchst wichtige Verbesserung, dass neben den Seitenschiffen Kapellenreihen laufen, und zwar so, dass auf jedes Gewölbfeld der Schiffe je zwei Kapellen kommen, welche mit dem sie trennenden Pfeiler, ihren zwei spitzbogigen Eingängen und auf ihrer Schlusswand mit Gruppen von je zwei zweitheiligen Maasswerkfenstern und einer kleinen Rose, statt der leeren Aussenwand des Florentiner Domes ein sehr belebtes architektonisches Bild geben. Dazu kommt dann, dass die Kapellen niedriger sind als die Seitenschiffe, so dass oberhalb derselben noch ein kreisförmiges Fenster, ähnlich, nur kleiner wie das Oberlicht des Mittelschiffes, Raum findet, und also eine dreifache Ordnung von Fenstern eine angenehme Helle verbreitet. Einzelne Theile sind mangelhaft, die Kapitäle sind höher als in Florenz, schwerfällig und doch unkräftig, die Arcaden zu nüchtern, die lebendige Gliederung des nordischen Styls fehlt durchweg. Aber Anderes ist, wenigstens von italienischem Standpunkte betrachtet, wohlgelungen, z. B. die edle und kräftige Bildung der Pfeilersockel. Die Höhenrichtung ist im Ganzen kräftig betont, und die grossartigen Verhältnisse der Höhe und Breite machen, obgleich nicht ganz so gross wie in Florenz*), einen sehr viel luftigeren Eindruck. In sehr viel höherem Grade würde dies der Fall sein, wenn der ganze kolossale Plan zur Ausführung gekommen wäre. Denn an das Langhaus, das jetzt mit einer kleinen Concha stumpf abgeschnitten endet, sollte sich eine hohe acht-



S. Petronio zu Bologna.

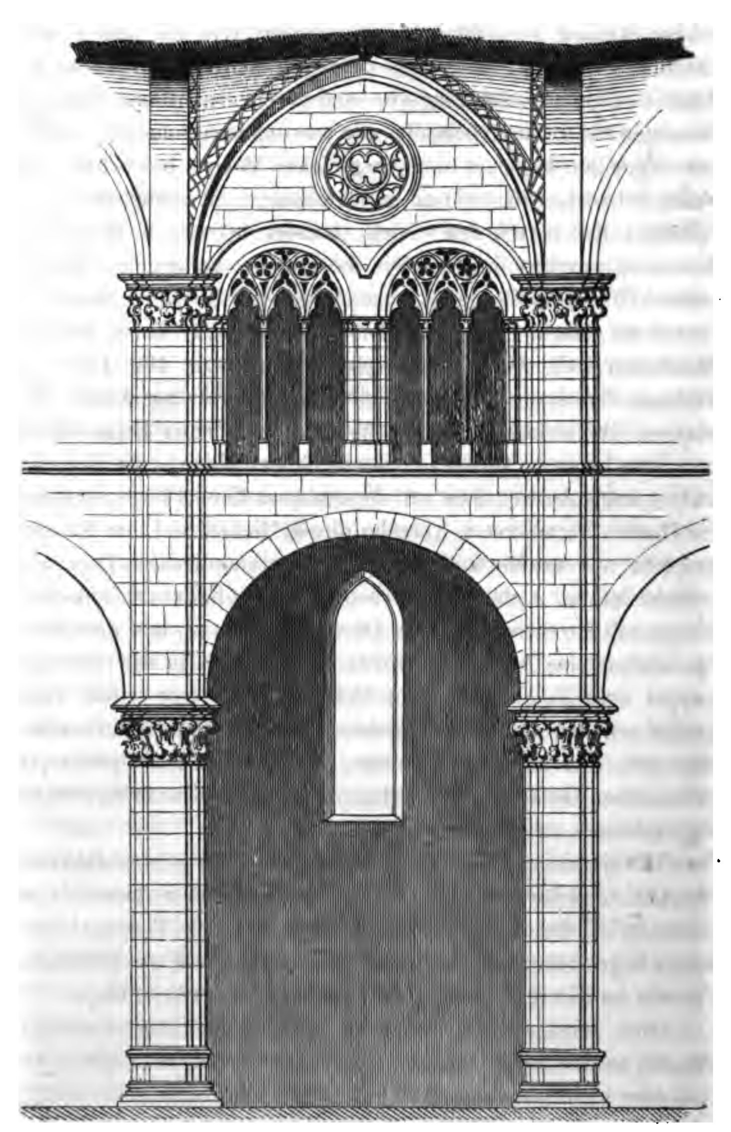
Dom zu Bologna.

*) Breite des Mittelsch. dort 53, hier 46, der Seitensch. bei beiden etwa 24, Höhe des Mittelsch. dort 133, hier $128^{1}/_{2}$, der Seitensch. dort 90, hier 80.

eckige Kuppel von ähnlicher Spannung wie die von Florenz anschliessen, aber nicht wie dort von schweren Pfeilern und dunkeln Conchen, sondern von den Kreuzarmen und dem geräumigen Chore umgeben, die, alle wie das Langhaus dreischiffig, von Kapellen begleitet und in gleicher Weise beleuchtet, eine Fülle belebten Lichtes und gleichmässiger harmonischer Form vereinigt haben würden. Nicht minder bedeutend würde das Aeussere gewirkt haben. Die Länge des vollendeten Werkes sollte 570, die Breite des Kreuzes 370 Fuss betragen, das Ganze also einen sehr viel grösseren Flächenraum als S. Maria del Fiore einnehmen, die Kuppel mit einer Höhe von 400 Fuss alle Thürme der Stadt überragen, und die Anordnung würde diese Massen übersichtlich und die Wirkung zu einer harmonischen gemacht haben. Aeussere Strebepfeiler fehlen, die Kapellen, welche nach Aussen jede mit besonderem Giebel des quergelegten Daches heraustreten, versehn diesen Dienst, und ihre Fenstergruppen würden ein einfaches System monumentaler Decoration gebildet haben. Ueber ihnen erheben sich die höhern Seitenschiffe, welche mit Strebemauern das Oberschiff stützen, und dies allseitige stufenweise Ansteigen würde dann endlich in der mächtigen Kuppel sein Ziel und seinen Schluss wie durch einen vollen Accord erhalten haben. Vergleiche mit nordischen Bauten würde man auch hier abweisen müssen, aber auf dem Standpunkte der italienischen Gothik möchte schwerlich etwas Grossartigeres und Vollendeteres zu erdenken sein.

Während der Bologneser Meister noch im letzten Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts die gothischen Tendenzen Arnolfo's mit grösserer Consequenz verfolgte, hatte man in Toscana schon längst begonnen, es leichter damit zu nehmen und die gothischen Formen im Sinne heimischer Tradition freier zu behandeln.

Dies zeigt sich zunächst an einem sehr liebenswürdigen Werke, an dem Dome zu Lucca. Wie in Siena, handelte es sich auch hier nicht um einen Neubau, sondern um eine sehr allmälig fortschreitende Vergrösserung und Erneuerung eines ältern Gebäudes, über die uns aber leider nicht so genaue urkundliche Nachrichten wie dort zu Gebote stehn. Im Jahre 1204 war, wie wir gesehn haben, die prachtvolle Façade des Guidetto, im Jahre



Dom zu Lucca.

1233, wie ebenfalls eine Inschrift ergiebt, die Vorhalle neu erbaut, während das Innere der Kirche minder bedeutende und jetzt

nicht mehr vorhandene Verschönerungen erhalten hatte. Erst später begann eine weitere Erneuerung, und zwar der Chornische, welche halbkreisförmig, mit Halbsäulen und einer offenen Gallerie geschmückt, noch wesentlich aus romanischen Elementen besteht, aber dennoch, laut daran befindlicher Inschrift, erst 1308 begonnen und nach einer Unterbrechung 1320 fortgesetzt ist*). Etwas später wird dann die Herstellung des Kreuzschiffes und Langhauses erfolgt sein. Die Pfeiler, denen des florentiner Domes sehr ähnlich, tragen auf etwas schweren Kapitälen Pilaster, auf denen die Gewölbrippen ruhen, aber die Anordnung ist im Uebrigen eine ganz andere, und verbindet in eigenthümlicher Weise Elemente der italienischen Gothik mit älteren Motiven. Zunächst ist die Pfeilerstellung nicht die in Italien beliebte weite, sondern die engere, so dass die Gewölbe der Seitenschiffe quadratisch, die des Mittelschiffs ungeachtet seiner nur mässigen Breite (30 Fuss) von viel geringerer Tiefe (22½ F.) sind. Dazu kommt dann, dass die Scheidbögen nicht spitz, sondern halbkreisförmig sind, und dass die Pfeilerreihe nicht einmal durch ein breiteres Kreuzschiff unterbrochen ist, sondern völlig wie im Dome zu Pisa, in gleichen Abständen über dasselbe fort und bis zum Chore hingeht, so dass die Kreuzarme aus zwei Schiffen von gleicher Breite bestehen. Trotz dieser romanischen Elemente erscheint aber das Ganze luftiger und leichter und nähert sich mehr dem Eindruck nordischer Gothik, als die gewöhnlichen breiträumigen italienischen Dome. Ueber den Scheidbögen ist nämlich ein hohes Triforium von je zwei, zwar ebenfalls rundbogigen, aber schlanken dreitheiligen, unter das Dach der Seitenschiffe führenden Oeffnungen, und darüber, dem Zwickel ihrer Archivolten entsprechend, ein ziemlich grosses Kreisfenster angebracht, beide mit Maasswerk geschmückt, und zwar das der Triforienöffnungen ganz ähnlich dem des Giovanni Pisano in den ebenfalls rundbogigen Arcaden des Campo santo von

*) Hoc opus inceptum fuit tempore Matthei Campanerii Operarii A. D. MCCCVIII. et mortuus est dictus operarius A. D. MCCCXX. Loco ejus successit Ser Bonaventura Rolenthi ... qui — istud opus reassumsit hic supra. Der Stein dieser Inschrift ist der Chornische entsprechend gerundet, also ohne Zweifel für diese Stelle um 1320 gearbeitet.

Pisa. Die Gruppen schlanker und zierlicher Oeffnungen haben dann auch dem Meister so zugesagt, dass er sie nicht bloss da, wo die Dächer der Seitenschiffe anstiessen, sondern auch offen und als blosse Decoration vor dem Querschiffe und über der dasselbe theilenden Pfeilerreihe angebracht hat. In der That ist hiedurch und durch die engere Pfeilerstellung das Oede der meisten italienisch-gothischen Kirchen sehr glücklich vermieden, und das Innere in milder, anmuthiger Weise belebt. Die Fenster der Seitenschiffe sind spitzbogig, und selbst den Triforienöffnungen in den Kreuzarmen, wo ihn das Dach der Seitenschiffe nicht hinderte, hat der Meister diese Form gegeben und sie hier zu freierer Entwickelung des Maasswerks benutzt. Wir sehn daher, dass die überwiegende Anwendung des Rundbogens nicht auf einer Abneigung gegen den Spitzbogen beruhte, sondern auf speciellen Gründen, ohne Zweifel auf der ganz richtigen Berechnung, dass innerhalb der durch die Façade bedingten Höhe und Breite und bei der, durch die Benutzung der ältern Fundamente herbeigeführten engern Pfeilerstellung nur durch diesen weniger hochanstrebenden Bogen jene günstigen Durchbrechungen der Oberwände zu erlangen seien*). Die Decoration des Aeussern erinnert wieder an den florentiner Dom, doch ist sie nicht so wie dort mit kleinen Mosaikmustern überladen, sondern freier, einfacher, meist aus weissem Marmor bestehend, und nur mässig mit schwarzen Streifen durchzogen. Die Mischung gothischer und romanischer Elemente ist hier eben so stark, wie im Innern. Denn während die Strebepfeiler, etwas mehr als sonst vortretend mit spitzbogigen Blenden und Tabernakeln, die Fenster der Seitenschiffe mit Spitzgiebeln versehen sind, sind die rundbogigen Arcaden kräftig angedeutet und, den Triforien sowohl als dem Oberschiffe entsprechend, kleine, blinde rundbogige Gallerien ge-

*) Wenn Ricci (II. 46) das wundervolle Schiff, ungeachtet der gothischen Pfeiler und des Maasswerks, bloss wegen seiner Rundbogen für ein Werk des XI. Jahrhunderts hält, so ist das gradezu komisch. Indessen mag es sein, dass der Meister hier eine alte, dem Pisaner Dom ähnliche Anlage vorfand, deren doppelte Säulenweite er seiner engen Pfeilerstellung zum Grunde legte und deren Gallerie ihm das Motiv zu seinen Triforien gab. Wäre dies nicht, so würde es noch auffallender sein, dass der gothische Meister es jenem vor dreihundert Jahren errichteten Dome unmittelbar entlehnte.

bildet. Das Ganze ist mit so richtigem Takt und feinem Gefühl ausgeführt, dass diese Inconsequenz keineswegs verletzt; aber man sieht doch, dass dieser Meister von der Freiheit der Wahl zwischen beiden Bogenarten, auf welche auch seine Vorgänger nie verzichtet hatten, den allerausgedehntesten Gebrauch machte.

Ohne Zweifel stand er damit nicht allein, und wenn man ein Mal so weit gekommen war, musste man nothwendig bald einen Schritt weiter gehn. Denn, hatte der Spitzbogen auch nicht einmal mehr den Schein einer constructiven Regel, von der man nur ausnahmsweise abwich, so war er nichts als eine, und zwar eine etwas bizarre decorative Form, die sich für die Anwendung in grossen Verhältnissen, also für die eigentliche Architektur, nicht sehr empfahl, wenn man sie auch für kleinere Zierwerke beibehielt. Und so scheint es sich wirklich bei den Künstlern von Florenz, namentlich bei einem sehr ausgezeichneten, dem berühmten Maler und Bildhauer Andrea di Cione, genannt Orcagna, gestaltet zu haben. Das eine der beiden weltbekannten florentiner Bauwerke, an denen seine Betheiligung feststeht, das Kirchlein Orsanmichele (S. Michele in Orto*) war kein völliger Neubau, sondern hat eine ältere, schon an sich nicht uninteressante Geschichte. Im Jahre 1284 wurde nämlich der in der Mitte der Stadt gelegene und als Kornmarkt dienende Platz verschönert, gepflastert und mit einer offenen Halle versehn, die aber wahrscheinlich nur von Holz war, da sie im Jahre 1304 abbrannte. 1308 wurde sie neu gebaut und nun von frommen Bürgern mit Bildern der Jungfrau Maria und des h. Michael geschmückt**). Im Jahre 1336 beschloss jedoch die Republik,

*) Kugler Baukunst III. 553 u. A. wollen das „Or" als Abkürzung von Horreum betrachten. Allein in sämmtlichen Urkunden des XIV. Jahrhunderts heisst die Stelle: S. Michele in Orto; es war ursprünglich ein Wiesenplatz, der zum öffentlichen Gebrauche diente. Auch war selbst das Gebäude von 1284 nach Vasari (I. 250) und Gio. Villani (lib. VII. cap. 98) noch kein Kornspeicher. Dass übrigens dieser Bau von 1284 von Arnolfo herrühre, wie Vasari behauptet, ist mehr als unwahrscheinlich.

**) Für den Brand von 1304 Villani lib. VIII. cap. 61, für den Wiederaufbau von 1308 Gaye I. S. 448. Für den weitern Hergang sind die Nachrichten bei Gaye I. S. 46 ff. zusammengestellt.

weil dieser in der Mitte der Stadt gelegene, bedeutende Platz nicht würdig genug ausgestattet sei, hier ein Palatium zu bauen, in dessen unterem Theile die Verehrung der Jungfrau schicklicher stattfinde, dessen obere Stockwerke aber zur Aufbewahrung des Getreides dienen sollten. Der Grundstein wurde 1337 gelegt, und 1339, als die ersten Pfeiler emporstiegen, machten die Vorsteher der zwölf Zünfte und der Guelfengesellschaft sich anheischig, dass sie an den dreizehn dazu geeigneten Stellen des Aeussern Tabernakel mit Statuen errichten lassen wollten, ein Versprechen, dessen Erfüllung indessen erst von 1406 an begann. Auch der Bau selbst schritt langsam weiter und blieb im Jahre 1348 in Folge der Pest, weil die Mittel gebrachen, nur von einem provisorischen Dache bedeckt liegen, so dass die Vorsteher des Baues 1350 der Signoria vorstellten, dass die noch vorhandenen Gerüste und selbst die Gemälde leiden müssten, wenn man die Gewölbe nicht schnell vollende*). Dies half; man griff nun mit Eifer an und übertrug dem Andrea Orcagna als Obermeister die Leitung des Baues und zugleich die Ausführung eines prachtvollen Altares im Innern des Oratoriums, denn so nannte man jetzt die ehemalige Loggia und nachherige Pfarrkirche. Schon 1357 schien das Werk so schön und bedeutend, dass die Republik es für schicklich hielt, den Kornmarkt an eine andre Stelle zu verlegen, und 1360 war es so weit vollendet, dass man dem Meister gestatten konnte, einem Rufe nach Orvieto zu folgen**). Wie viel von dem gegenwärtigen Bau dem Orcagna, wie viel dem frühern Meister nach der Grundsteinlegung von 1337 (Vasari nennt Taddeo Gaddi, dessen Namen aber in den Urkunden nicht vorkommt) zuzuschreiben, ist ungewiss. Das Wesentliche der palastartigen Anlage***), die grossen rundbogigen Hallen des untern Stockwerks und die kräftigen Spitzbogenfenster der beiden obern wird dem älteren, die Ausstattung des kirchlichen Raumes, die Bildung des Maasswerks in jenen jetzt zugemauerten Hallen und die der Pfeiler dem jüngern Meister angehören.

*) Vgl. Matteo Villani, lib. I. cap. 57 mit Gaye a. a. O. S. 51.

**) Gaye S 512, coll. S. 52.

***) Abbildungen bei Wiebeking Taf. 70, Hope T. 79, Runge und Rosengarten II. 6.

Jenes ist sehr reich, aber ziemlich willkürlich, und diese gleichen sehr denen, welche er an dem zweiten späteren ihm mit Sicherheit angehörigen Gebäude anbrachte, an der Loggia de' Lanzi.

Schon 1354 wurde beschlossen, „unam honorabilem logiam" neben dem Palaste der Prioren zu bauen, aber erst sehr viel später kam es zur Ausführung, denn 1374 wurden noch Häuser angekauft, welche auf der Stelle standen. Unsere Loggia war daher das letzte und ohne Zweifel nicht von ihm vollendete Werk Orcagna's, denn er starb 1376. Loggien, d. h. nach der Strasse zu offene Hallen waren in dieser Zeit in Florenz sehr beliebt. An grösseren Privatpalästen dienten sie zum Empfange von Besuchern oder zu kleineren Zusammenkünften der Familien*), bei dem öffentlichen Palaste hatten sie eher den Zweck, dem Volke bei eintretendem Regen Schutz zu gewähren oder bei öffentlichen Verkündigungen eine Art Rednerbühne zu bilden. Die Anlage ergab sich hienach ganz von selbst. Sie besteht in einem rechtwinkeligen Raum, der, an der Ecke des Platzes gelegen, auf zwei Seiten an andre Gebäude anstösst und auf den beiden andern geöffnet ist, an der breiteren mit drei weiten, auf vier Pfeilern ruhenden Halbkreisbögen. Vasari rühmt es bei Erwähnung dieser Loggia als eine wichtige Neuerung des Orcagna, dass er hier wieder den vollen Rundbogen gebraucht habe. Das ist nun freilich nicht ganz richtig; dieser Bogen war, wie wir wissen, in Italien nie ganz vergessen. Aber er sagt nur zu wenig, denn nicht bloss der Bogen entfernt sich hier von gothischer Tendenz, sondern auch das Uebrige. Die Pfeiler sind zwar noch denen von S. M. del Fiore ähnlich, aber sie werden nun auch vollständig zu Mauerpfeilern, über deren flachgehaltenen Kapitälgesimsen eine Art Architrav angebracht ist, und an denen die Horizontallinien bedeutender hervortreten als jede verticale Bildung. Auch in den Kreisen der Archivolten, in dem kräftig gebildeten Friese, in dem Täfelwerk der obern einfach horizontal gehaltenen Bekrönung, in der ganzen ruhigen Erscheinung liegt schon eine Annäherung an antike Form. Gewiss war Orcagna sich des Gegensatzes nicht bewusst. Seine grossen Malereien in Florenz und

*) Vgl. über ihre Bedeutung L. Batt. Alberti in den Dieci libri d'Arch. Lib. 8. cap. 6 und Lastri Osservatore fiorentino (Ausg. v. 1821) III. p. 204.

Pisa, von denen wir später reden werden, sind ganz im Geiste christlich-romantischer Poesie; er scheint erfüllt von Dante's Dichtung. Auch die gothische Form verschmäht er nicht; alle seine Tafelbilder, der grosse Altaraufsatz von Orsanmichele, die Tabernakel am Aeussern dieser Kirche, soweit sie ihre ursprüngliche, von ihm herrührende Anordnung behalten haben, sind mit Spitzgiebeln, Fialen, Kreuzblumen und Krappen in der schwerfälligen italienischen Weise überreichlich versehn. Aber wenn es sich um grössere Bauwerke handelte, mischten sich unwillkürlich Züge ein, die er selbst an antiken Gebäuden bemerkt hatte oder die von ihnen in die gemeine italienische Baupraxis übergegangen waren. Seine Aufmerksamkeit hatte er auf die Antike noch nicht gerichtet, seine Neigung, wo er sich ihrer bewusst wurde, führte ihn dem christlich-mittelalterlichen Style zu, aber die abweichende Richtung der italienischen Natur machte sich, nachdem der fremde Styl den Reiz der Neuheit verloren hatte, wieder mehr geltend.

In Genua kam es dahin noch nicht. Der Gürtel hoher Felsen, der die „stolze" Stadt umrahmt und sie zur meerbeherrschenden Veste machte, schied sie auch von Toscana sowohl als von der Lombardei, liess sie an dem geistigen Leben beider nur bedingten Antheil nehmen, und gab ihr wie in klimatischer, so auch in künstlerischer Beziehung eine grössere Aehnlichkeit mit dem südlichen Italien als mit den regsamen Provinzen, an die sie grenzt. Nur darin gleicht ihre Architektur der von Toscana, dass dieselben Steinbrüche ihr den schwarzen und weissen Marmor lieferten, der zum Schmuck der Wände mit wechselnden Streifen einlud, und dass sich an den Gebrauch dieses edeln Materials auch die Gewohnheit seiner Bearbeitung in antiker Weise knüpfte. Bis dahin, dass die ausgebildete Renaissance hierher drang, blieben die genuesischen Kirchen fast durchgängig Säulenbasiliken, und viele Einzelheiten beweisen, wie lange sich jene Erinnerung erhielt. Vor Allem das prächtige Seitenportal am Dome S. Lorenzo, wo unter einem fast hufeisenartig geschwungenen Bogen richtig gebildete korinthische Kapitäle und Säulen, und neben phantastischen Thieren, Riemenverschlingungen und Rankengewinden in der feierlich starren Behandlung des elf-

ten oder zwölften Jahrhunderts, gut ausgeführte Palmetten, Zahnschnitte und Eierstäbe vorkommen*). Aber eine neue stylistische Entwickelung ging aus diesen Elementen nicht hervor, und die Details des gothischen Styls, die vielleicht nicht aus den andern italienischen Provinzen, sondern über See, direct von Frankreich aus, hier Eingang fanden, stehn unverbunden daneben. Eben jener Dom, bei Weitem das bedeutendste mittelalterliche Gebäude Genua's, zeigt diese Mischung. Noch jetzt ist er eine Säulenbasilika mit einer Kuppel vor dem Chore, in deren Langhaus die drei Schiffe durch zwei Reihen von je acht hohen und schlanken korinthischen Säulen (antike Schäfte mit neueren Kapitälen, hohem Abacus und niedriger attischer Basis mit Thierköpfen als Ecklötzchen) geschieden werden. Diese Säulen ebensowohl wie das erwähnte Portal dürften noch aus dem ersten grösseren Bau herstammen, der wahrscheinlich um 1098 (wo die Kirche durch bedeutungsvolle Reliquien bereichert war) angefangen, schon 1118 eine Weihe (muthmaasslich des Chores) erhielt. Nicht so die zwar stumpfen, aber wohl gegliederten Spitzbögen in weissem und schwarzem Marmor, welche diese Säulen verbinden und demnächst eine rundbogige Arcatur von niedrigeren mit Pfeilern wechselnden korinthischen Säulen tragen, an der eine lange Inschrift uns neben der fabelhaften Erzählung von der Gründung Genua's durch zwei verschiedene Janus die nützliche Nachricht giebt, dass dies Werk von 1307 bis 1312 auf Befehl des Johannes de Nigro und des Nicolaus de Goano renovirt sei**). Diese obere Arcadenreihe steht jetzt auf beiden Seiten frei, war aber ohne Zweifel ursprünglich die Oeffnung einer Empore über den Seitenschiffen, welche durch die Erhöhung der letzten bei einer spätern am Ende des XVI. Jahrhunderts vorgenommenen Her-

*) Dies Portal und einige Details des Innern von S. Lorenzo bei Osten, Lombardei, Taf. 12. 13.

**) Auf der einen Seite: MCCCVII Johannes de Nigro et Nicolaus de Goano fecerunt renovari hoc opus de decimo legatorum. Auf der andern Seite, mit der Jahreszahl 1312, jene Erzählung, welche, wenn auch nur als sittengeschichtliches Curiosum, hier eine Stelle verdient: Janus princeps Trojanorum astrologia peritus navigando ad habitandum locum quaerens, sanum . . . . . et securum, Januam jam fundatam a Jano rege Ytalie pronepote Noe venit et eam cernens mari et montibus tutissimam ampliavit nomine et posse.

stellung verschwunden ist. Jenem Erneuerungsbau von 1307 wird dann auch wohl die Façade ihre jetzige Gestalt verdanken. Sie hat eine für Italien ganz ungewöhnliche Anordnung, indem sie im unteren Theile aus drei stark vertieften spitzbogigen Portalen besteht, von denen das mittlere die beiden andern verhältnissmässig überragt und die mit ihrem Säulenschmuck bis an die Fronte der Strebepfeiler vorgehn und diese bedecken, im oberen aber sich in zwei Thürme (von denen nur der eine eine mässige Höhe erreicht hat) und den dazwischen liegenden Giebel des Mittelschiffes theilt. Es ist also eine ganz französische Anlage, der dann aber die Ausführung der obern Theile gar nicht entspricht, indem sie ausser einer grossen, aber kraftlos gebildeten Fensterrose und mehreren theils rund-, theils spitzbogigen zweitheiligen Fenstern nur mit den gewöhnlichen wechselnden horizontalen Marmorstreifen decorirt ist.

An der kleinen Kirche S. Matteo ist die Façade aus dem im Jahre 1278 durch die Familie Doria begonnenen Neubau erhalten; wiederum ein Spitzbogenportal nebst einem Rosenfenster und den horizontal wechselnden Marmorstreifen*). Der Kreuzgang, an dem, wie die Inschriften an zwei Kapitälen ergeben, in den Jahren 1308 und 1310 gebaut ist, besteht noch ganz, wie jene Kreuzgänge der Cosimaten in Rom und wie viele im südlichen Italien, aus gekuppelten Säulchen; die Kapitäle haben theils gut gearbeitete Akanthusblätter theils das spröde Blattwerk deutscher Knospenkapitäle und die Bögen nur eine leise Zuspitzung. Die Localschriftsteller rühmen die um 1270 gebaute und im Anfange dieses Jahrhunderts abgebrochene Kirche S. Agostino als ein elegantes gothisches Bauwerk**), indessen wird sie ohne Zweifel die eben genannten einzigen erheblichen Ueberreste dieser Bauweise in stylistischer Hinsicht nicht übertroffen haben. Auch in der Lombardei, obgleich sie die vorzugsweise germanisirte Provinz Italiens war, wurde die Gothik doch niemals recht heimisch, ja sie behielt fast noch mehr wie in Toscana

*) Die Kirche war eine Stiftung der Doria's und die Façade giebt durch eine Menge eingemauerter Grabschriften eine Familienchronik des XIV. Jahrhunderts.

**) z. B. Alizeri, Guida. Auch Ricci II. 187.

und Bologna stets romanische Beimischungen. Sehr deutlich zeigen dies die beiden Façaden des dreischiffigen Querarms am Dome (s. d. Abbild. S. 140) zu Cremona, welche zufolge einer daran befindlichen Inschrift vom Jahre 1288 herrühren. Die Anordnung beider ist im Wesentlichen gleich; über den Portalen auf einem Sims von sich durchschneidenden Bögen drei breite Fenster, das mittlere vier-, die andern dreitheilig, dann drei grosse Radfenster mit Maasswerk, endlich der breite flache Giebel mit kleinen aufsteigenden Arcaden, an dessen Ecken sowohl wie auf seiner Spitze je ein achteckiges Thürmchen angebracht ist. Es sind also noch ganz die Motive des bisherigen romanischen Styls. Dabei kommen dann an beiden Façaden sowohl Rund- als Spitzbögen vor, und zwar merkwürdigerweise bei beiden an andern Stellen. An der Nordfaçade sind das Portal und die Umrahmung der Fenster spitz, die obern Arcaden aber rund, am südlichen verhalten sich beide umgekehrt*). Man sieht also, beide Bogen sind nur nach Laune, ohne rationellen Grund, angewendet. Auch der Campanile des Domes, der sogen. Torrazzo, der höchste Thurm Italiens (354 Fuss hoch), der weit über die lombardische Ebene hinsieht, hat wenigstens in seinem untern viereckigen, von 1261 bis 1288 erbauten Theile noch ganz romanische, und nur in dem darauf gesetzen achteckigen Aufbau mehr gothische Formen.

Am stärksten ist der Einfluss des nordischen Styls in Piemont, das, im Norden an die Schweiz, im Westen an französische Provinzen anstossend, ihn von zwei Seiten her empfing, und dessen Fürsten oft in engerer Verbindung mit dem französischen Königshofe standen. Selbst in Aosta, angesichts bedeutender antiker Ueberreste, tragen die Kirchen ein mehr französisches Gepräge, und nicht geringer ist dasselbe am Dom zu Chieri und an der Kirche von Moncalieri unfern Turin**). Aber schon in der benachbarten Kirche S. Maria di Renversa***) ist wenigstens die Façade mit ihrem breiten und flachen Giebel, dem durchschneidenden Bogenfriese und dem isolirten Radfenster

*) S. Eitelberger in den mittelalterl. Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaates II. Taf. XXI. und S. 107.

**) Vgl. Ricci II. p. 412.

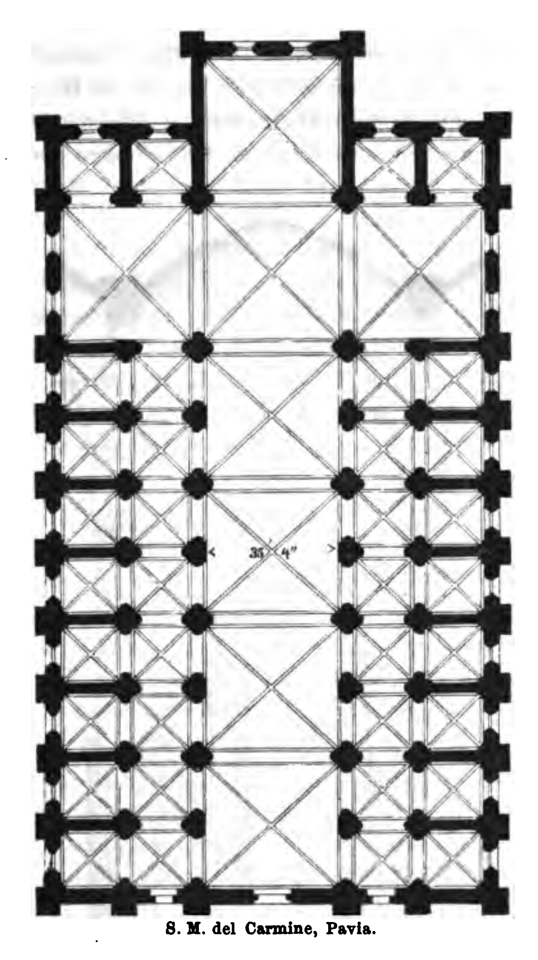
***) Hope tab. 92.

ganz lombardisch, und so wie man sich von den Alpen entfernt, schwindet dieser Schein des Fremden. Am Dome zu **Asti** kann man ihn indessen noch an den regelmässig aus viereckigem Kerne gebildeten enggestellten Pfeilern, den Lancetfenstern, den kräftigen Strebepfeilern und selbst an der Bildung der drei ziemlich tief eingehenden spitzbogigen Portale erkennen, aber übrigens ist die Façade mit den wechselnden Lagen weissen Steins und rother Ziegeln und in manchen sonstigen Eigenheiten schon ächt italienisch*). Die Erbauung der Kirche wird in das XIII. Jahrhundert fallen, da der Campanile, anscheinend der letzte Theil des Baues, das Datum von 1266 trägt. Auch später ging man in der Ausbildung des Gothischen nicht weiter, vielmehr zeigt sich auch hier schon in der zweiten Hälfte das XIV. Jahrhunderts das Bestreben, den Consequenzen desselben auszuweichen und zu ruhigeren und einfacheren Formen zu gelangen. Nur freilich geschah dies nicht, wie in Toscana, durch stärkere Betonung antiker Reminiscenzen, sondern nur durch strengere Haltung und durch Zurückgreifen auf ältere mittelalterliche Formen, wodurch denn Zusammensetzungen entstehn, welche dem deutschen Uebergangsstyl entlehnt scheinen. Das merkwürdigste Beispiel dieser Umkehr giebt die im Jahre 1373 gegründete Kirche der Carmeliter, **S. Maria del Carmine** zu **Pavia****),

*) Abbildungen bei Osten Taf. 17, 18, und eine Aussenansicht bei Chapuy moyenage mon. Nro. 93. Ganz ungewöhnlich ist die Anlage des Kreuzschiffes, welches nur durch eine polygone Altarnische von fünf Seiten des Zehnecks über die Seitenmauern ausladet, welche demnächst auf der Chorseite weiter gehen, so dass nicht, wie in St. Elisabeth in Marburg oder wie in S. M. delle grazie in Mailand, ein kleeblattförmiger Schluss entsteht.

**) Lübke in den Mittheil. d. k. k. C. C. Bd. V. S. 163 giebt bei Gelegenheit einer vortrefflichen Beschreibung, der auch die hier beifolgenden Abbildungen entlehnt sind, das Gründungsjahr 1325 an, wahrscheinlich ohne bessere Quelle als Förster's Reisehandbuch, während Malaspina, Guida di Pavia (1819) und Ricci II. 397, dieser mit Bezugnahme auf eine mir unzugänglich gebliebene Chronik dieses Klosters von dem Padremaestro Fornari, das im Texte angegebene Jahr nennen. Street, Brick and marble S. 206 und nach ihm Kugler (Baukunst III. 560) geben der Kirche ausser dem im Texte angegebenen Namen den von S. Pantaleone, von dem aber die angesehensten italienischen Autoren nichts wissen und mir auch in Pavia nichts bekannt geworden ist.

welche man wenigstens in ihrem Innern auf den ersten Blick für eine deutsche Cistercienserkirche vom Ende des XII. Jahrhunderts

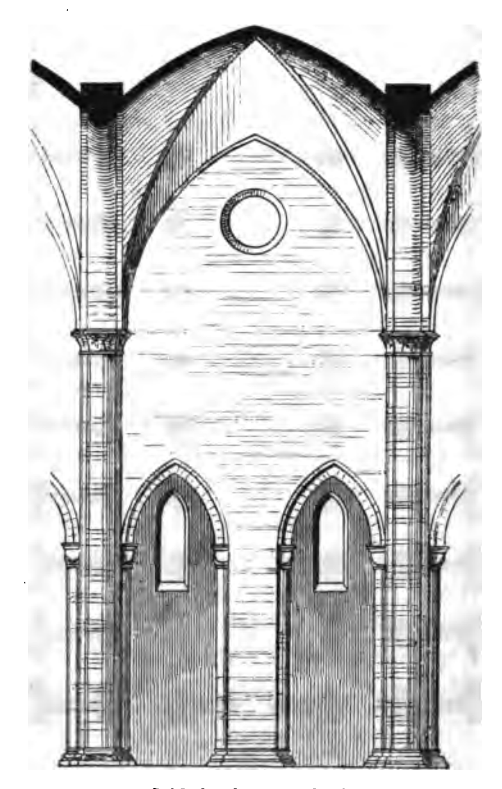


S. M. del Carmine, Pavia.

halten könnte. Ihr Grundriss gleicht fast genau dem der Klosterkirche von Loccum*), nur dass den Seitenschiffen Kapellen angefügt sind, deren Aussenmauer mit der der Kreuzschiffe in einer Flucht liegt. Die Kirche hat also im Langhause vier fast quadrate Gewölbfelder, in den Seitenschiffen und Kapellen die dop-

*) Band V. S. 428.

pelte Zahl, dann ein Kreuzschiff von vier Quadraten und endlich neben dem quadratischen Chorraume je zwei Kapellen. Ebenso wie im Grundrisse herrscht im Bau des Innern die strengste, alterthümlichste Regelmässigkeit. Die Pfeiler haben bei quadratischem Kerne in den Ecken kleine Dienste für die Diagonalrippen, an den Frontseiten kräftige Halbsäulen, welche mit Würfelkapitälen die steilen, fast lancetförmigen Scheidbögen und die Quer-



S. M. del Carmine, Pavia.

gurten der Kreuzgewölbe tragen. Nur die im Mittelschiffe hoch aufsteigenden Halbsäulen haben flache Blattkapitäle von sehr strenger Zeichnung. In den Schlusswänden der Kapellen, von denen je zwei auf jedes Joch des Hauptschiffes kommen, sind

einfache Lancetfenster angebracht, welche nebst den kreisförmigen Oberlichtern und den etwas grössern Fenstern der Façade und des Chors das Innere beleuchten, das mit seinem strengen Organismus, den schlichten Formen aller Details, den steilen lancetförmigen Arcaden, den Würfelkapitälen, der leeren Wand, die von den Scheidbögen zu den Oberlichtern aufsteigt, endlich mit der dunkeln Farbe des Backsteinrohbaues einen durchaus ernsten, imponirenden Eindruck macht. Auch die Sockel der Pfeiler sind noch romanisch, dabei aber sehr hoch und aus dem Grundgedanken der attischen Basis so reich und edel entwickelt, wie es in Deutschland selbst im Steinbau nicht vorkommt. Diese Detailbildung, dann die Fenstergruppen in den Schlusswänden des Chors und der Kreuzarme, immer zwei grosse ungetheilte Spitzbögen mit einem grossen Radfenster dazwischen, endlich die hochbusigen Kreuzgewölbe führen uns nach Italien und in eine spätere Zeit zurück, und wenn wir nun hinaus und vor die Façade treten, finden wir sie nicht nur durchaus italienisch, sondern sogar, obgleich durchweg in Backstein, sehr reich durchbildet, vielleicht gradezu das edelste Beispiel italienischen Backsteinbaues. Sie ist nach lombardischer Weise breit angelegt, zwar nicht so, dass das Ganze nur eine Giebellinie bildete, was bei der grossen Breite des Inneren zu plump geworden wäre, aber doch so, dass der Giebel des Mittelschiffes nur wenig oberhalb der anstossenden Halbgiebel beginnt. Strebepfeiler, welche in Fialen über das reichgebildete Dachgesims hinaussteigen, bilden fünf verticale, und eine auf mittlerer Höhe eintretende Abdachung und Verjüngung dieser Strebepfeiler zwei horizontale Abtheilungen. Drei Portale, sechs spitzbogige Fenster, die äusseren lancetförmig, die andern zweitheilig und mit Maasswerk, ein prächtiges, zwölftheiliges, vielleicht etwas zu grosses Radfenster, von höchst mannigfaltigen, kräftig schattenden Ornamenten eingerahmt, einige kleine mit Bildwerk ausgestattete Nischen und an der Giebellinie hin ein Fries von Laubgewinden und sich durchschneidenden Bögen, das sind die Verzierungen, durch welche die breite Fläche sehr genügend und anmuthig belebt ist. Ein sehr glückliches Motiv ist dabei, dass die sechs spitzbogigen Fenster, obgleich alle von demselben über die Fläche fortgesetzten Gesims umrahmt und zu-

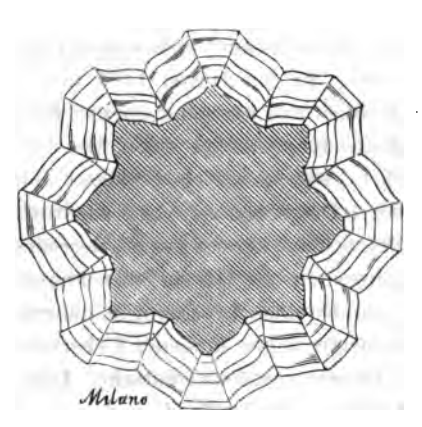
sammengefasst, doch nicht ganz auf derselben Horizontallinie, sondern die der Kapellen niedriger stehn, wodurch eine nach der Mitte ansteigende, die breite Horizontale brechende und auf das Radfenster als die höchste Zierde und den Centralpunkt hinleitende Bewegung hervorgebracht wird. Die gesammte Anordnung ist so harmonisch und schön, dass sie den lombardischen Fehler der allerdings fast unförmlichen Breite völlig vergessen lässt, und dabei die Ausführung der Ornamente von so grosser Feinheit und Schärfe und so geschmackvoll, dass man gern dabei verweilt. Eierstäbe, Zahnschnitte, Blumengewinde, die dabei vorkommen, deuten hier schon auf eine Empfänglichkeit für antike Ornamentik, die wir also hier, da wir keine Ursache haben die Façade für bedeutend später zu halten, gleichzeitig mit der strengen, fast romanischen Tendenz des Inneren antreffen und daraus schliessen können, dass auch bei dieser die Absicht sei, sich von den specifisch gothischen Formen, so weit sie hier zur Herrschaft gelangt waren, mehr ab- und einfacheren Ordnungen zuzuwenden.

Um so auffallender ist denn, dass noch einige Jahre später, im Jahre 1385, ein Gebäude gegründet und begonnen wurde, welches nun völlig Ernst mit der Einführung nordischer Gothik machen zu wollen schien, der Dom zu Mailand. Es war freilich nicht der Beschluss einer Commune oder der Rath berühmter einheimischer Künstler, welcher dahin führte, sondern die Prachtliebe eines emporgekommenen Fürsten, der nach der gewöhnlichen Politik dieser Herren durch glänzende bauliche Stiftungen die öffentliche Meinung zu bestechen suchte. Im Jahre 1385 als Gebieter von Mailand anerkannt, beschloss Johann Galeazzo Visconti an Stelle der alten bischöflichen Kirche, seiner Stadt eine neue glänzende Kathedrale zu schenken; schon am 23. Mai wurde der Grundstein gelegt und sofort der Bau mit Eifer begonnen*). Wer den Plan entworfen, ist unbekannt, indessen lässt der Erfolg nicht daran zweifeln, dass Johann Galeazzo, sei es in Bewun-

*) Die Nachrichten nach ältern Schriftstellern hat Cicognara (Prato 1823) II. 177 ff., die Resultate der neueren Forschungen (Conte Ambrogio Nava, Memorie e documenti storici intorno all' origine del duomo di Milano, M. 1851) Ricci II. p. 382 ff. ziemlich gut zusammengestellt.

derung nordischer Dome, sei es um seine Stadt durch etwas ganz Neues auszuzeichnen, Fremde dabei zuzog. Auch bestätigen dies die Urkunden. Im Jahre 1388 war Nicolaus Bonaventura aus Paris Obermeister, im Jahre 1391, als Bedenken gegen die Solidität der aufsteigenden Mauern entstanden, wurde ein deutscher Meister, Heinrich von Gmünden (di Gamodia nennen ihn die Italiener) zur Prüfung hinberufen, und unter den zahlreichen Meistern, welche über sein Gutachten beriethen, befanden sich (freilich unter einer grössern Zahl von Italienern), ausser jenem Nicolaus Bonaventura, Hans von Fernach aus Freiburg, Johann Campamias aus der Normandie, Johann Mignot aus Paris, Ulrich von Freisingen aus Ulm und endlich Jacob Cova, Maler und Architekt aus Brüssel. Heinrich von Gmünden fand mit seinen Ansichten zwar nicht überall Zustimmung und kehrte nach sieben Monaten wieder nach Deutschland heim, aber dass dennoch die Fremden unter den leitenden Meistern die vorherrschenden blieben, geht schon daraus hervor, dass man auch später immer wieder jenseits der Alpen Hülfe suchte. In den Jahren 1481 und 1482 wandte sich der Herzog schriftlich und dringend an den Rath zu Strasburg, um zum Behuf des Kuppelbaues einen Meister von dorther zu erhalten, im Jahre 1483 wurde ein gewisser Johann von Gratz nebst mehreren andern Deutschen von einem ausdrücklich zu diesem Zwecke nach Deutschland geschickten Abgesandten engagirt und mit einem Jahrgehalt als Obermeister angestellt. Der im XVI. Jahrhundert am Dombau beschäftigte italienische Architekt Cesare Cesariano nennt daher in seiner Uebersetzung des Vitruv die Erbauer des Domes geradezu Deutsche. Indessen nahmen auch beständig Italiener daran Theil und namentlich wurde im Jahre 1490 der berühmte Francesco di Giorgio aus Siena dahin berufen, um seinen Rath über den Kuppelbau zu geben, was mit dem besten Erfolge geschah, so dass der Herzog und die Vorsteher des Baues sich in besondern ehrenvollen Schreiben bei der Signoria von Siena für die Ueberlassung ihres berühmten Landsmannes bedankten. Auch setzten nun Italiener, besonders Johann Antonio Omodeo, den Bau fort, welcher dann freilich lange liegen blieb und bekanntlich erst in Napoleonischer Zeit seine Vollendung erhielt.

Ueber den Werth des kolossalen Gebäudes wird man ziemlich einig sein. Die Anlage ist eine sehr regelmässige, nordischen Anschauungen entsprechende, ein fünfschiffiges Langhaus mit quadraten Seitengewölben von halber Mittelschiffbreite, dann ein breites, dreischiffiges Kreuzschiff, auf seinen Frontseiten mit kleinen Conchen, endlich der Chor mit drei Seiten des Achtecks und einem gleichen Umgange schliessend. Dies alles in mächtigen, dem Kölner Dome entsprechenden Dimensionen*) macht einen bedeutenden, aber doch keineswegs den erhabenen Eindruck, wie unsere nordischen Münster. Hauptsächlich liegt das an den veränderten Höhenverhältnissen, indem die Seitenschiffe nicht wie dort sämmtlich gleicher Höhe, sondern nach der Mitte ansteigend sind, so dass das bedeutend hohe dem Mittelschiff nächste Seitenschiff nur Raum für kleine Oberlichter von unschöner Form lässt. Das Innere ist daher sehr viel weniger beleuchtet und macht nicht den klaren, durch feste Gegensätze bedingten Eindruck, den wir dort empfangen. Aber auch wenn das Auge sich an diese Dunkelheit gewöhnt hat und auf das Einzelne eingeht, wird es mehr beleidigt als erfreut. Auch hier überall der Mangel an klaren kräftigen Gegensätzen. Die Pfeiler sind zwar reich gegliedert, mit



Dom zu Mailand.

*) Das Mittelschiff bei 52 Fuss Weite 146 hoch, die beiden Seitenschiffe (wie der Pfeilerabstand) 22 Fuss im Lichten und das innere 96, das zweite 74 hoch. Die ganze innere Länge 448 Fuss 6 Zoll, die innere Höhe der Kuppel 201 Fuss 6 Zoll, die äussere ihrer Spitze 339 Fuss 6 Zoll. Abbildungen des Innern und Aeussern sehr häufig, bei Wiebeking Taf. 27, 41, 57, 61, 69, Agincourt 41, 65, 68, 70. Gally Knight II. 37, 38. Chapuy moy. age mon. Nro. 225, m. a. pitt. 111, 145. Kugler Atlas Taf. 57. (Artaria) Description de la cath. de Milan, M. 1823. 4. Die ästhetische Würdigung sehr gut bei Burkhardt, Cicerone S. 128 und in Lübke's Gesch. d. Arch. S. 497.

acht den Gewölbrippen entsprechenden Diensten, aber diese Dienste ermangeln jeder kräftigen Bildung, sind sämmtlich gleich und birnförmig gestaltet, und die Basis des ganzen Pfeilers senkt sich in höchst weichlichen, wellenartigen Curven zum Boden. Dazu kommt dann noch, dass diese Pfeiler im Mittelschiffe statt der Kapitäle einen Kranz von hohen zur Aufstellung von Statuen bestimmten Tabernakelnischen tragen, welcher die architektonische Bewegung ganz abschneidet und auf ihr lastet. Im Aeussern imponirt zwar der Glanz des weissen Marmors und der unendliche Reichthum von Fialen, Strebepfeilern und einem ganzen Volke von Statuen. Aber ist schon an sich die breite fünfschiffige Anlage bedenklich, so wird sie es hier durch die ansteigende Höhe der Seitenschiffe noch mehr. Da der Thurm auch hier nach unerlässlicher Forderung des italienischen Gefühles fehlt, so steigt die Marmormasse in mässigen Absätzen von den Seitenwänden nach der Mitte zu auf, um in der Kuppel mit einem ziemlich schweren Körper und einer verhältnissmässig dünnen Spitze zu schliessen. Es ist mehr ein riesiger Marmorberg mit seltsamen Spitzen und abenteuerlichen Formspielen, als ein Kunstwerk des menschlichen Geistes, das mit seinen Verhältnissen und Gegensätzen in unserer Seele eine Fülle verwandter Gedanken und Empfindungen anregt. Die Abweichungen der gewöhnlichen italienischen Gothik von der nordischen waren das Product einer lebendigen Reaction, bildeten eine wenn auch nicht völlig consequente, doch mehr oder weniger harmonische Totalität, während hier bei der beabsichtigten Reproduction des fremden Styls die zahlreichen Fehler und Italianismen nur als Negationen und Verstösse erscheinen.

Bezweckte Johann Galeazzo bloss, dem leicht zu befriedigenden Stolze seiner Mitbürger und Unterthanen Nahrung zu geben, so hat er seine Absicht erreicht; wäre er dagegen wirklich ein ernsthafter Verehrer nordischer Gothik und sein Dom dazu bestimmt gewesen, diese mehr als bisher in Italien einzuführen, so würde er ihn gründlich verfehlt haben. Denn dies Beispiel war für alle Einsichtigen abschreckend und musste die Reaction im höchsten Grade kräftigen, was denn auch sofort geschah und sich an Johann Galeazzo's eignen Bauten zeigte.

Nachdem er nämlich im Jahre 1335 von dem schwachen

deutschen Könige Wenzel den Herzogstitel erlangt hatte und die glänzenden Feste, mit denen er diese neue Würde feierte, vorüber waren, dachte er an die Busse aller der Verbrechen, die ihm als Stufen zu seinem Throne gedient, und beschloss, ein Karthäuserkloster zu gründen und mit aller der Pracht auszustatten, mit welcher die damaligen italienischen Grossen grade diese Oerter des Schweigens zu überhäufen liebten. Im Jahre 1396 legte er den Grundstein zu der berühmten Certosa bei Pavia und beeilte das Werk so sehr, dass das Kloster schon 1402 bewohnt war. Allerdings schritt dann später der gewaltige Bau langsamer fort, die Façade der Kirche wurde erst 1473 angefangen und gehört schon der Renaissance an, die Ausschmückung des Innern ist zum Theil noch jünger, und die Namen, welche uns überliefert sind, des Giovanni Antonio Omodeo (oder de Madeo) und des Borgognone, beziehn sich nur auf diese spätern Arbeiten. Dagegen ist der Name dessen, der den Plan der Kirche zur Zeit der Gründung entwarf, unbekannt*). Ohne Zweifel fand auch hier wieder Concurrenz und eine gemeinsame Berathung statt, und es ist undenkbar, dass man dabei die Meister, welche am Dombau thätig waren, übergangen haben sollte. Aber dennoch ist die Anlage eine gänzlich verschiedene, völlig italienische, mit quadraten Gewölbfeldern im Mittelschiffe, länglich gestreckten in den Seitenschiffen, und Kapellenreihen von doppelter Anzahl der Gewölbfelder neben denselben. Nur die Pfeilerbildung zeigt eine Spur nordischen Einflusses, sie sind nicht nach toscanischer Weise pilasterartig, sondern Bündel von starken säulenartigen Diensten, welche den viereckigen Kern völlig umschliessen, und, wenn auch ziemlich wunderlich durch ein zweckloses Kapitälgesims unterbrochen, doch in kräftiger Gestalt und in richtigem Zusammenhange mit den Gewölbrippen zu denselben aufsteigen. Aber nur die Gewölbe sind spitzbogig, die Scheidbögen, die Eingänge zu den Kapellen und die zweitheiligen, unter das Dach der Kapellen führenden Maasswerkfenster halbkreisförmig, die Oberlichter des Mittelschiffs und der über die Kapellen emporragenden Seitenschiffe rautenförmig mit eingelegtem Vierpasse. Des Gothischen

*) Vgl. La certosa di Pavia, con tavole incise dai fratelli Gaetano e Francesco Durelli. Milano 1823. Wiebeking Taf. 61, 64, 65.



ist also noch weniger übrig geblieben als in den andern italienischen Kirchen, aber der Erfolg dieser Aenderungen ist keineswegs ein ungünstiger. Wir haben vielmehr das Gefühl des Freien, Geräumigen, der edeln einfachen Verhältnisse, ohne jene Leere,



Certosa bei Pavia.

welche damit so oft verbunden ist. Dies ist besonders dadurch bewirkt, dass die durch die Kapellen angedeutete Theilung der grossen quadratischen Räume auch an ihnen selbst fühlbar gemacht ist. Ueber den Kapellen steigt nämlich an der Aussenwand des Mittelschiffs von einer Console ein Dienst auf, auf dem ein Mittelgurt ruht, und dasselbe wiederholt sich an den Oberwänden des Mittelschiffs über den Scheidbögen, so dass die Gewölbe hier sechstheilig, dort fünftheilig, und diese obern Wände mit zwiefachen Fenstern und sonst wie Wände schmaler Gewölbfelder ausgestattet sind. Die schwerfällige Breite, welche die Wände bei der weiten Pfeilerstellung erhalten, ist dadurch ge-

brochen, und es entsteht, wie in andrer Weise im Dome zu Lucca, ungeachtet der Rundbögen, durch Durchbrechung und Theilung der Wände eine Wirkung, welche der des gothischen Styls viel näher verwandt ist, wie die des Doms zu Florenz und andrer italienischen Kirchen, bei denen der Spitzbogen und andre gothische Details consequenter durchgeführt sind. Ja man kann vielleicht noch weiter gehn und behaupten, dass dies Verlassen des gothischen Bogens unter den vorliegenden Umständen nicht bloss unschädlich, sondern selbst vortheilhaft war. Schon ganz äusserlich betrachtet passt der Spitzbogen zu diesen grossen Gewölbfeldern und zu der geringen Höhendifferenz der Schiffe nicht wohl; er wird dadurch spröde und schwerfällig. Noch wichtiger aber ist das geistige Verhältniss. Wenn man, wie es in Italien der Fall war, das Kirchengebäude nicht selbst als eine That der Andacht, als den Ausdruck der gemeinsamen Frömmigkeit, sondern nur als den Schauplatz derselben und den Schrein für individuelle künstlerische Stiftungen betrachtet, wird man von ihm zwar Würde, Grossräumigkeit, selbst Pracht, aber doch eine gewisse Allgemeinheit und Fügsamkeit der Form verlangen, der jener bedeutungsvolle Bogen widerspricht. Es war daher eine im Sinne der Italiener ganz richtige Consequenz ihrer gothischen Studien, wenn sie diesen Bogen aufgaben; sie kamen ganz von selbst und ohne bewusstes Anlehnen an die Antike zu einer Art Renaissance, und es ist merkwürdig, dass dies unmittelbar nach dem Beginne des Mailänder Domes, als des äussersten Versuches der Aneignung nordischer Gothik und in der Nähe desselben geschah. Man hat häufig gezweifelt, welchem Style man die Kirche der Certosa zuweisen solle. Man hat sie als romanisch oder als der Renaissance angehörig bezeichnet. Allein in der That ist sie gothisch, nur italienisch-gothisch, nicht ein himmelanstrebender Bau mit dem geheimnissvollen Ernst nordischer Münster, sondern ein kirchlicher Festsaal, in welchem sich der Glanz der kirchlichen Handlungen und der dort aufgestellten Schätze günstig entwickeln kann, für den aber hier die prunkvolleren Formen des gothischen Gewölbebaues gewählt sind.

Dies alles gilt hauptsächlich vom Langhause; denn die andern Theile gehören mehr der fortschreitenden Renaissance an.

So schon die drei an die hohe Kuppel der Vierung anstossenden östlichen Arme des Kreuzes, die alle einschiffig, aber von mehr als gewöhnlicher Länge und hinten an ihrem letzten Gewölbfelde mit halbkreisförmigen Apsiden ausgestattet sind, welche nicht etwa kleeblattförmig aneinanderstossen, sondern einzeln als kleine Nischen an jeder der drei äussern Seiten des Vierecks hervortreten*). Diese künstliche Anordnung erscheint zwar in unmittelbarer Nähe sehr gefällig, bleibt aber eben wegen der allzugrossen Weite des Kreuzes ohne Einfluss auf die Gesammtwirkung. Von den Klosterhöfen, welche mit ihrem fast unerschöpflichen Reichthume der edelsten Sculpturen in Terracotta vielleicht alles übertreffen, was je in diesem unscheinbaren Stoffe geleistet ist, habe ich hier nicht zu sprechen, da sie ganz der Frührenaissance angehören. Dagegen sind die Aussenmauern des Langhauses, welche (mit Ausschluss der Façade) dem Innenbau desselben bald gefolgt und schon im ersten Plane angeordnet sein werden, dadurch bemerkenswerth, dass sie ungeachtet der Beibehaltung von Strebepfeilern mit spät und barock ausgeführten Fialen einen fast überreichen Gebrauch von Zwerggallerien machen, also auch hier die Wiederaufnahme romanischer Motive bekunden. Das Ganze endlich giebt vermöge der vorspringenden Apsiden an den Kreuzarmen, der vielen daran befindlichen Thürmchen, und endlich des schweren in drei zurückweichenden Absätzen mit Gallerien aufsteigenden Kuppelthurmes ein ziemlich unruhiges und unharmonisches Bild.

Auch die andern gleichzeitigen Bauten aus der Umgegend von Mailand folgen keineswegs dem Systeme des Doms. Die alte fünfschiffige Kathedrale zu Monza, die Stiftung Theodelindens, wurde um diese Zeit von einem Meister Matheus aus Campiglione am Luganer See um zwei Joch verlängert und mit einer Façade versehn**), bei der jedoch ältere Theile, namentlich die auf Löwen ruhende Vorhalle, benutzt sind. Die Theilung der Schiffe ist durch Strebepfeiler bezeichnet, welche in Thürmchen

*) Vgl. den Grundriss in Lübke Arch. Gesch. S. 518. Beachtenswerthe Bemerkungen desselben über das Aesthetische des Baues in den Mitth. V. 139.

**) Seine Grabschrift besagt es: Hic jacet magnus aedificator devotus magister Matheus de Camplione qui nunc hujus S. Eccl. faciem aedificavit, evangelicatorium ac baptisterium. Qui obiit A. D. MCCCLXXXXVI die etc.

auslaufen, Zwerggallerien begleiten treppenförmig den Giebel, während auf der Wandfläche zahlreiche bald spitz-, bald rundbogige Fenster zwischen Rosetten gruppirt sind und das herrliche Rosenfenster von zierlichen Cassetten umrahmt ist. Alles in schwarzem und weissem Marmor mit malerischer Wirkung, aber weit entfernt von stylistischer Consequenz.

Der Neubau des Doms zu Como wurde im Jahre 1396 begonnen und zwar durch einen am Mailänder Dombau beschäftigten Meister, Lorenzo Spazi, welcher zu diesem Zwecke von den Vorstehern Urlaub erhielt*). Allein dennoch gleichen die Theile, welche aus seiner Bauzeit herrühren, keineswegs diesem Dome, sondern vielmehr der Certosa von Pavia. Zwar fehlen hier die Kapellen, aber die drei Schiffe haben fast dieselben Verhältnisse wie dort und die Pfeiler ähnliche Bildung, und besonders erinnert die Anordnung des Oberschiffes auffallend an die in den dortigen Seitenschiffen befindliche, indem unter dem kreisförmigen Oberlichte auf einem das Bogenfeld begränzenden Gesimse ein zweitheiliges rundbogiges Maasswerkfenster angebracht ist. Diesem von Lorenzo ausgeführten Bau des Langhauses wurde 1457 eine Verlängerung nach Westen gegeben, dann inschriftlich 1498 die Façade begonnen, endlich 1513 der Grundstein zum Chor und Kreuzschiffe gelegt, das Werk eines gewissen Thomas de Rodariis**). Schon an der Façade verschwindet völlig der letzte Rest ernster Gothik. Die rundbogigen Portale sind zwar noch mit wechselnden Ecken und gewundenen Säulen vertieft, aber die Pilaster, welche die Stelle der Strebepfeiler vertreten, sind in kleine Bildfelder mit allegorischen und historischen Figuren aufgelöst, auf der Spitze des Giebels steht statt der Fiale ein kleiner Rundtempel, und die spitzbogigen Fenster sind von flachen Reliefs mit Figürchen eingerahmt. Noch übler ist die Entartung an den durch fünf Seiten des Zehnecks gebildeten Conchen des Chors

*) Ricci II. 405.

**) Renovari ceptum est MCCCLXXXXVI, hujus vero posterioris partis jacta sunt fundamenta MDXIII. 22. Dec. frontis et laternae jam opere perfecto. Thomas de Rodariis faciebat. — So die Inschrift am Chorhaupte. Es scheint hiernach, dass dieser Thomas auch der Erbauer der Façade war, wie er sich denn an einem Denkmale im Innern sogar mit der Jahreszahl 1492 nennt.

und der Kreuzarme, wo die Strebepfeiler ganz als Pilaster gebildet sind, oben mit einem vertieften Friese, in welchem ein Engel das Gesims trägt. Alle Einzelheiten sind übrigens gut und an sich nicht ohne Geschmack mit reicher Verwendung des Marmors ausgestattet, so dass die Renaissance sich auch von ihrer guten Seite ankündigt.

Die chronologische Bewegung der italienischen Gothik, so gering sie ist, lässt sich nur an den Kirchen wahrnehmen, und es war rathsam, uns zuerst auf diese und zwar auf die bedeutenderen zu beschränken, um ein übersichtliches Bild zu gewinnen. Allein dasselbe bedarf nun der Ergänzung durch die Betrachtung der weltlichen Bauten, welche in Italien zahlreicher und anziehender sind als in irgend einem andern Lande. Die Mängel der italienischen Gothik, die uns an den Kirchen auffallen, waren dem weltlichen Bau keineswegs eben so nachtheilig, ja in gewisser Beziehung günstig. In den Heimathländern des gothischen Styls erschwerte der kirchliche Charakter, der schon in seiner Formbildung liegt, die Anwendung auf Gebäude weltlicher Bestimmung. Hier dagegen war diese strenge Regelmässigkeit schon beim Kirchenbau so weit gemildert, dass sie der Anlage breiter, kräftiger Massen, heiterer und bequemer Räume, wie sie die bürgerliche Bestimmung fordert, und überhaupt einer freieren Auffassung nicht entgegenstand Man kann daher diesen Bauten eine grössere ästhetische Vollendung zuschreiben als den Kirchen; an Grösse der Verhältnisse, an Kühnheit und hohem Schwung stehn sie ihnen freilich nothwendig nach, aber sie sind tadelsfreier, harmonischer. Die künstlerische Bedeutung und somit auch die Spuren des chronologischen Fortschreitens sind in ihnen schwächer, aber das nationale Element entfaltet sich klarer und liebenswürdiger. Der Eindruck, welchen der Anblick der italienischen Städte den Reisenden giebt, beruht grossentheils auf ihnen; sie wirken wie Naturgebilde, die mit dem Boden verwachsen sind, und keine künstlerische Kritik hervorrufen. Sie sind wie die italienische Nationalität selbst, municipal, haben in den verschiedenen Provinzen und selbst in einzelnen Städten besondere Eigenthümlichkeiten, denen aber doch wieder eine ähnliche künstlerische Anschauung zum Grunde liegt, in der sich vor Allem der freistädtische

Geist in seinen verschiedenen Beziehungen ausspricht. Denn bald sind es hohe Burgen mit starken Mauern, wohl verwahrten Eingängen, mässig verzierten Fenstern, von Zinnen oder einem vorspringenden Wehrgange bekrönt, mit dem unverkennbaren Ausdrucke ritterlicher Kraft, und zwar jenes städtischen Ritterthums, das nicht auf Abenteuer persönlicher Ehre ausgeht, sondern seinen Ruhm im Kampfe für die gemeine Sache oder auch in aristokratischem Trotze sucht und daher überall mit grösseren Massen zu thun hat; bald aber Amtsgebäude mit offenen Hallen im Erdgeschoss, welche die Zugänglichkeit republikanischer Behörden, und mit heiteren Ornamenten, welche den Reichthum des Gemeinwesens ausdrücken, bald endlich Plätze zu Volksversammlungen, welche von Lauben und von verschiedenen Amtslocalen umgeben sind. Diese öffentlichen Bauten stammen sämmtlich erst aus dem XIV. Jahrhundert oder aus der zweiten Hälfte des XIII.; denn bis dahin hatte man vermöge der Einfachheit italienischer Sitte im Freien oder allenfalls in hölzernen Verschlägen getagt. Auch Privatgebäude aus früherer Zeit werden kaum, wenn man einzelne Wehrthürme in den Städten ausnimmt, erhalten sein. Aber auch innerhalb dieses beschränkten Zeitraums würde eine chronologische Zusammenstellung zwecklos sein, denn die stylistischen Elemente bleiben unverändert, und romanische Formen erhalten sich fortwährend im Gebrauche, bis sie mit der Renaissance verschmelzen. Ueberhaupt ist ein genaues Eingehen hier nicht am Platze, da die meisten dieser Bauten doch wesentlich dem Nutzen dienen und ihre Bedeutung nur durch ihre Bestimmung erhalten. Ein rascher Ueberblick in geographischer Sonderung wird daher genügen.

In Florenz tragen die wirklich dieser Epoche angehörigen Profanbauten vorwiegend einen ernsten kriegerischen Charakter. Bis um die Mitte des XIII. Jahrhunderts hatte die damals schon mächtige Stadt noch immer keinen öffentlichen Palast. Die Bürger, welche Aemter bekleideten, wohnten in ihren Häusern, der Podestà, wenn ein solcher gewählt wurde, da er als Fremder kein eignes Haus hatte, in dem des Bischofs. Erst im J. 1250 wurde für diesen ein festes Haus, der später sogenannte Palazzo del Bargello, und dann im J. 1298 für die Prioren der jetzige Pa-

lazzo vecchio erbaut, weil man bei der zunehmenden Gewaltsamkeit des Volkes ihre Privatwohnungen nicht für sicher hielt*). Beide sind in ihrem Aeussern von einfacher Erscheinung; hohe glatte Mauern mit wenigen Reihen mässig grosser, meist zweitheiliger, theils rund- theils spitzbogiger Fenster, dann auf mächtigen Kragsteinen vorspringend ein Wehrgang mit Zinnen, und endlich an der Seite, ohne symmetrische Beziehung zum Körper des Gebäudes, ein schlanker, oberhalb in ähnlicher Weise bekrönter Thurm; alles dies festungsartig und ohne Zier**). Es sind mehr Erzeugnisse des Bedürfnisses, in welchen der Zeitgeist sich krystallisirt hat, als Werke einer künstlerischen Individualität; aber die gewaltige Masse des Palazzo vecchio in dem tiefen Farbentone ihres Steines mit der kräftigen Ausladung ihres Zinnenkranzes und dem kühnen Aufschiessen des hohen schlanken Thurms, und dann wieder der Hof des Bargellopalastes mit seinen hohen finstern Mauern und mit der riesigen breiten Freitreppe, welche für die Last eisenbeschwerter Schaaren berechnet scheint, prägen sich tief der Erinnerung ein und geben ein lebendiges Bild der ernsten und wilden Zeit, aus der sie stammen, und der Kraftfülle, die darin gährte. Auch die festen Häuser des Adels aus dieser Epoche, von denen noch einige mehr oder weniger erkennbar sind, haben denselben strengen, wehrhaften Charakter, sie sind thurmartig, schwach beleuchtet, von grossen, in der Regel glatten Steinen gebaut, nur im engen Hofe mit Verbindungsgängen auf Consolen, oder vielleicht mit einfachen Pfeilern im untern Stockwerke versehn***). Jene bekannte Form florentinischer Paläste

*) Gio. Villani Lib. V. c. 32, VI. 40, VIII. 26. — Vasari schreibt den Palazzo vecchio dem Arnolfo zu, was nicht unwahrscheinlich, den Palazzo del Bargello aber (I. p. 249) dem fabelhaften Lapo. Die Herstellung der Zimmer an dem letzten Palaste und die Ueberwölbung des Saales, welche nach Villani XII. 45 im J. 1345 erfolgte, legt er mit sämmtlichen von diesem Geschichtsschreiber erwähnten gleichzeitigen öffentlichen Arbeiten dem Agnolo Gaddi bei, vielleicht nur aus dem Grunde, weil sich darunter auch die Herstellung der Mosaiken in S. Giovanni befindet, für die er einen Maler brauchte.

**) Die Anordnung der Vorhalle und der Höfe im Palazzo vecchio gehört bekanntlich einem spätern Zeitalter an.

***) Der besterhaltene dieser Paläste ist der P. Davanzati in der Via di porta rossa. Vgl. Burckhardt, Cicerone S. 157, der sich um die Classificirung dieser Paläste sehr verdient gemacht hat.



Paläste mit den mächtigen ungeheuren Steinblöcken im sogenannten Rustico, mit den Ringen für das Anbinden der Pferde und den Vorrichtungen zum Auslöschen der Fackeln, deren ganze Erscheinung uns das städtische Fehdeleben so augenscheinlich vergegenwärtigt, ist erst eine künstlerische Erfindung der Renaissance, das poetisch fixirte Bild schwindender Zustände. Nur in einzelnen Fällen hatte man schon früher, vielleicht nur aus Eile, die Steine bloss an den Fugen behauen und in der Mitte roh gelassen, und dies mag jenen spätern Meistern das Motiv gegeben haben. Endlich ist unter den Profanbauten von Florenz noch das Amtshaus einer frommen Stiftung, das sogenannte Bigallo, unfern des Baptisteriums, zu erwähnen; ein kleines mit Statuen und Farbenschmuck in rundbogiger Gothik in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts errichtetes Gebäude, das durch die Anspruchslosigkeit der Formen und zugleich durch die liebevolle, zarte Ausführung dem Geiste einer solchen Stiftung auf das Anmuthigste entspricht. Verwandten Reizes, aber in Formen, welche sich schon mehr der Renaissance nähern, ist ein ähnliches Stiftungsgebäude, die Misericordia zu Arezzo.

Nach dem Beispiele von Florenz wollten auch die andern toscanischen Republiken ihre Stadthäuser haben. Das kleine Volterra baute das seinige schon 1257 und die meisten andern Städte schritten dazu noch vor dem Schlusse des Jahrhunderts. Diesem Palazzo publico wurden dann später Nebengebäude für die verschiedenen Aemter hinzugefügt und gewöhnlich so gestellt, dass sie einen zu den Volksversammlungen geeigneten Platz umschlossen, der sorgfältig mit grossen behauenen Quadern gepflastert, meistens ein sehr malerisches Bild gewährt. So in Pistoja, wo zu dem 1295 begonnenen Palazzo communale im Jahre 1368 der Gerichtspalast kam, beide in ähnlichen strengen Formen, wie die florentiner Bauten, dieser aber mit einer stattlichen gewölbten Halle und einem sehr malerischen Hofe, der dem des Bargello gleicht. So ferner in dem kleinen S. Gimignano, wo der Palazzo del Popolo ebenfalls noch aus dem XIII. Jahrhundert stammen muss, da der Rathssaal schon 1317 mit einem grossen Frescobilde des Lippo Memmi geschmückt wurde. Tiefer durchbildet ist der Palast der Signoria zu Siena. Vier Stock-

werke erheben sich über einander, die beiden untern von gleicher Breite und mit kräftigen Gesimsen, die beiden obern abnehmend, das vierte sogar nur von der Breite dreier Fenster, beide mit Zinnen gekrönt; das Erdgeschoss mit schlichten halbkreisförmigen Arcaden, welche theils Portale enthalten, theils Blendnischen bilden, die andern mit theils drei-, theils zweitheiligen spitzbogigen Fenstern. Diese wohlgeordnete Masse wird dann noch durch den ungewöhnlich hohen und schlanken Thurm, der an einer ihrer Seiten aufsteigt, belebt und erhält endlich durch ihre unvergleichliche Lage die höchste Bedeutung. Vermöge der theilweisen Ausfüllung eines zwischen zwei Hügeln liegenden Thales ist nämlich ein grosser halbkreisförmiger, in der Mitte muschelartig vertiefter Platz entstanden, auf dessen Bogenlinien stattliche Paläste die Höhe bekrönen und so auf jenen öffentlichen Palast hinblicken, der zwischen niedrigen Gebäuden auf der Grundlinie des Halbkreises die Mitte einnimmt. Er erscheint so recht eigentlich als das Centrum und der Augenpunkt der Stadt, wehrhaft zwar und in ehrfurchtgebietender Gestalt, aber doch nicht so kriegerisch wie in Florenz. Auch die Paläste des Adels sind hier nicht so ängstlich verwahrt wie dort, sondern mit dichter gestellten, höheren, meistens dreitheiligen Spitzbogenfenstern, mit Bogenfriesen und Zinnen, die mehr zur Zierde als zum Ernst bestimmt scheinen, und sonst mit einfachen Ornamenten mehr oder weniger reich und würdig geschmückt. Zu diesen Palästen, unter denen die der Familien Saracini, Tolomei, Nerucci und besonders der ganz in Backstein ausgeführte der Buonsignori die bedeutendsten sein mögen, kommen dann andre grössere und kleinere öffentliche Bauten, Hospitäler, Klöster, Kapellen, offne Hallen an Palästen oder Amtsgebäuden, welche die malerisch gelegene Stadt auch zu einer der reichsten an mittelalterlicher Architektur machen. Bemerkenswerth ist, dass diese Bauten keinesweges in gleichem Material, sondern theils in Stein, theils in Backstein, theils mit Anwendung beider gebaut, aber doch nicht buntfarbig, sondern in dunkel warmem, ernstem Farbenton gehalten sind. Einige ähnliche Paläste finden sich in Pisa, namentlich am Arno. Südlich von Siena sind in Orvieto und in Viterbo einige ansehnliche gothische Gebäude. Dort ist namentlich der Palazzo del Po-

destà*) mit spitzbogigem Portale, aber rundbogigen dreitheiligen oder kreisförmigen, zierlich aus Maasswerk gebildeten Fenstern, und der danebenstehende bischöfliche Palast zu bemerken. Viterbo hat in den wirkungsvollen, wenn auch nicht immer architektonisch bedeutenden Brunnen**), seine Hauptzierde. Endlich bildet der Palazzo communale in Perugia, dessen nach dem Dome zu gelegener Theil schon 1281, der andere, am Corso, erst bedeutend später erbaut ist, eine sehr charakteristische, kräftige Erscheinung. Die Fenster sind hier ungewöhnlicher Weise quadratisch, aber durch Säulen und Maasswerk gefüllt und dabei mit malerischer Unregelmässigkeit, wie man es in Italien oft findet, in die übrigens glatte Mauer eingefügt. Von vorzüglicher Schönheit ist das rundbogige, am Corso gelegene Portal, dessen mit feinstem Geschmack und höchster Schärfe und Präcision ausgearbeiteten Ornamente theils entschieden gothisch sind, theils schon ein wieder erwachendes Gefühl für die Antike zeigen. Endlich ist noch der Palast Suturini zu Corneto als eine malerische Erscheinung zu nennen, an welchem der ältere, anscheinend dem vierzehnten Jahrhundert angehörige Theil unregelmässig gestellte, aber reiche und grosse dreitheilige Fenster mit hohem, durch maasswerkartige Zeichnung geschmücktem spitzen Bogenfelde hat.

Jenseits des Appenin erweckte die Scheu vor dem länger anhaltenden Regen eine Vorliebe für offene Hallen im Erdgeschosse der Gebäude. Bologna und Padua sind in den meisten grösseren Strassen, andre Städte doch in gewissen Theilen, namentlich an dem von öffentlichen Gebäuden umgebenen Markte damit versehn. Einige Male findet sich auch, dass das ganze Erdgeschoss des Palazzo publico aus solchen offenen, spitzbogig überwölbten Hallen besteht und also einen bedeckten Raum für Volksversammlungen oder geschäftlichen Verkehr bildet, über welchem die für die Amtslocale bestimmten Geschosse liegen. Die Fenster derselben pflegen dann breit, drei- oder viertheilig, gewöhnlich rundbogig zu sein, mit undurchbrochenem, aber durch rautenförmige, schuppenähnliche oder andre Muster belebtem

*) Vulgo: teatro antico; man hat einmal darin gespielt.

**) Einige derselben bei Verdier, Architecture civile du moyen age.

Bogenfelde und von einer reich profilirten Einrahmung umgeben. In den nordöstlichen Gegenden heisst solche Anlage Broletto*) und findet sich fast in jeder Stadt. So in Monza laut Inschrift schon von 1293 in schlichter, aber edler Form mit hohen Pfeilern der zweischiffigen spitzbogigen Halle, mit theils halbkreisförmigen, theils spitzen dreitheiligen Fenstern und einem schlanken Thurme, der auf der einen Ecke angebracht grade die Hälfte des Giebels fortnimmt, so dass sich die andre an ihn anlehnt. In Como ist er mit kurzen achteckigen Pfeilern unter hohen und schweren Kapitälen, aber mit wechselnden Lagen rothen und gelben Marmors, mit Balkonen und Rundbögen heiter geschmückt, wahrscheinlich auch aus dem XIII. Jahrhundert. Noch jünger, aber doch noch gothisch ist der von Bergamo**), während der von Brescia im Anfange des XVI. Jahrhunderts in sehr reizender Frührenaissance erneuert ist. Dagegen ist hier noch in der Nähe des Broletto ein grosser alter öffentlicher Palast von mehreren Stockwerken sehr strengen Styls mit spitzbogigen und kreisförmigen Fenstern, wohl noch aus dem XIII. Jahrhundert erhalten***). Eine höchst interessante Anlage ist die Piazza de' tribunali oder, wie sie auch genannt wurde, de' mercanti in Mailand, ein verschliessbarer durch sechs (jetzt noch fünf) Thore zugänglicher Platz, von keineswegs sehr grossem Umfange, welcher das ganze öffentliche Leben vereinigte, die Amtslocalien der Consuln und des Podestà mit einer Loggia zu Verkündigungen an das unten versammelte Volk, die Gerichtssäle, das Zimmer der Notare, die Gefängnisse u. s. w. Auch die Börse der Kaufleute hatte hier unter einem Porticus ihre Stelle. Der grössere Theil dieser Gebäude ist in spätern Jahrhunderten mehr oder weniger verändert, aber eine ziemliche Zahl mittelalterlicher Sculpturen und architektonischer Anordnungen ist noch erhalten und jedenfalls trägt die ganze An-

*) Wie ich vermuthe von dem Worte: Brolo oder Bruolo, welches, zusammenhängend mit dem deutschen Worte: Brühl, einen Grasplatz oder die Wiese bedeutet, auf welcher das Volk sich versammelte, und die dann später zum wohlgepflasterten Marktplatze wurde.

**) Vgl. über alle drei Street a. a. O. p. 228, 232, 53. Der von Como auch bei Hope t. 57. Chapuy m. a. pitt. 103.

***) Street p. 66.

lage noch das Gepräge ihrer Gründung im Jahre 1233, von der die Inschrift, unter der Reiterstatue des Podestà Oldrado spricht*). Am besten erhalten ist die Loggia degli Osi vom Jahre 1316, drei Stockwerke, die beiden unteren mit fünf offenen, theils rund-, theils spitzbogigen Hallen, das obere mit Bildnischen. Aehnliche Gebäude wie jene Broletti, also offene, von allen oder doch von zwei Seiten zugängliche Hallen mit Amtslocalien darüber, finden sich in Cremona und in Piacenza, von denen besonders der Palazzo publico der letzten beider Städte, inschriftlich vom Jahre 1281, vielleicht das schönste dieser Art ist. Die Halle, aus fünf hohen, auf kräftigen Pfeilern ruhenden Bögen bestehend, ist in Quadern, das Obergeschoss mit sechs überaus reich verzierten und vermöge ihrer breiten Einrahmung dicht aneinanderstossenden Fenstern, mit Bogenfries und Zinnen in Backsteinen erbaut**). In Cremona ist ausser dem einfachen, schon 1245 erbauten und 1581 restaurirten Palazzo publico der sogen. Palazzo de' Giureconsulti von 1292 zu nennen, ein dem Palast von Piacenza sehr eng verwandter Bau. Sehr zierlich ist die Loggia de' Mercanti in Bologna, deren offene Halle zur Börse, das obere Geschoss aber als Sitz des Handelsamtes diente. Indessen hat sie statt der einfacheren Formen jener Stadthäuser den völlig ausgebildeten italienisch-gothischen Styl des XIV. Jahrhunderts, zu dessen vollendetesten Beispielen sie gehört. Die Pfeiler sind nach dem Vorbilde der toscanischen Schule pilasterartig mit gegliederten Ecken und hohen Kapitälen versehn, die Bögen sogar mehr als gewöhnlich durchbildet, die oberen Fenster schlank und zweitheilig mit durchgeführtem Spitzbogen, alle in Backstein, aber mit sehr reicher Ornamentation. Von den grossen Palästen, welche die reiche Stadt im XIII. Jahrhundert bauen liess, ist der des Podestà später völlig erneuert, der del Publico eine schwere

*) Sie schliesst den Ruhm dieses Oldrado de Trezeno, den sie „Schutzherrn und Schwert des Glaubens" nennt, mit dem naiven Verse: Qui solium struxit, catharos ut debuit uxit (der die Halle erbaute und die Ketzer, wie seine Schuldigkeit war, verbrannte). Eine schlechte Abbildung bei Hope t. 56, eine etwas bessere der im Texte genannten Loggia degli Osi bei Chapuy m. a. mon. Nro. 353.

**) Osten Taf. 19. Runge Beiträge II. 20, 22. Gally Knight II. 30. Hope 24.

festungsartige Masse und vielfach verändert. Ziemlich dasselbe gilt von den Stadthäusern und den herzoglichen Palästen von Ferrara und Mantua, sie sind verbaut oder erneuert, doch hat das Schloss zu Ferrara seine malerische äussere Gestalt mit vor- und zurückspringenden Theilen, Wassergräben und gewaltigen Mauern noch aus dem XIV. Jahrhundert behalten. Von andern fürstlichen Schlössern dieser Zeit ist das der Visconti zu Pavia mit seinem prächtigen, einer belebten fürstlichen Residenz sehr entsprechenden inneren Hofe, das bedeutendste. Offene Säulenhallen bilden das Untergeschoss, grosse rundbogige Fenster mit spitzbogigen innern Arcaden und zierliche Rosetten beleben das obere Stockwerk. Dagegen ist der Palast in Mailand, welchen Azzo Visconti (1339) anlegte und Galeazzo (1378) noch prachtvoller herstellte und den die Chronisten*) im hohen Grade bewundern, späteren Anlagen gewichen, und nur der elegante Thurm der ehemaligen Schlosskirche S. Gotardo in halb romanischen, halb gothischen Formen lässt den Styl jener Prachtbauten errathen. In Verona sind von dem Palaste der Scaliger, in welchem Dante und viele andre berühmte Männer seiner Zeit gastliche Aufnahme fanden, nur noch die steilen gewaltigen Mauern nebst dem schlank aufsteigenden Thurme, einem der edelsten Italiens, auf uns gekommen. Aber schon diese Reste geben mit den anstossenden Gebäuden eine so malerische und charakteristische Gruppe, wie sie kaum noch ein zweites Mal gefunden wird. An jene thurmartig emporsteigenden Mauern des Palastes stösst die Piazza de' Signori, in welcher der reizende Renaissancebau des Palazzo del Consiglio von Fra Giocondo gegen die mittelalterliche Burg contrastirt, und der, nur durch Thore zugänglich, den Eindruck eines Vorsaales macht; dann auf der einen Seite die schwerfällig prunkenden Gräber der Scaliger, die in dem dunkelen Hofe von S. Maria antica wie üppig aufgeschossene Pflanzen sich drängen, auf der andern der weite lärmende Markt delle erbe mit vielen meist bemalten alten Privathäusern und mit dem malerischen alten Rathhause; dies alles gewährt uns, wenn auch ausser jenem späteren Bau des Fra Giocondo wenig architektonisch Bedeutendes darunter ist, in seiner Vereinigung das lebendigste Bild der zu-

*) Galvanus Flamma bei Muratori Scr. XI. p. 734.

gleich kriegerischen und civilisirten Zustände des italienischen Mittelalters.

Eine ungewöhnlich kolossale Gestalt, die recht eigentlich darauf berechnet scheint Erstaunen zu erwecken, gab die Bürgerschaft von Padua ihrem für die öffentlichen Geschäfte bestimmten Gebäude. Es besteht nämlich über einem dunkeln, zu Vorrathsräumen geeigneten Erdgeschosse von 22 Fuss Höhe aus der ungetheilten Masse eines einzigen, nicht ganz regelmässigen Vierecks von etwa 220 Fuss Länge und 75 Fuss Breite, das im Innern durch zwei Wände in drei Säle getheilt war, die für Gerichtssitzungen und andre Amtshandlungen dienten. Anfangs war dieser ganze gewaltige Raum mit einer Balkendecke versehn, im Jahre 1306 aber erbot sich ein kühner Mönch, Fra Giovanni aus dem Eremitanerkloster, ihn mit einem einzigen hölzernen Gewölbe ohne alle Stützen zu überdecken. Das geschah denn auch wirklich, so dass das Innere nun die bedeutende Höhe von 75 Fuss erhielt. Auch umgab er beide Stockwerke äusserlich mit offenen Gallerien. Im Jahre 1420 zerstörte jedoch eine Feuersbrunst das Ganze, es wurde aber sofort möglichst in denselben Verhältnissen hergestellt, nur dass nun jene innern Zwischenwände fortblieben und die Paduaner sich seitdem rühmen, den grössten Saal der Welt zu besitzen. In diesem Zustande ist das Gebäude (Sala della ragione oder auch Basilica genannt), geblieben und durch seine kolossale Grösse und die schwer zu enträthselnden astrologischen Gemälde, mit denen das Gewölbe bedeckt ist, berühmt. Eine ähnliche kolossale Halle mit hochgewölbtem Dache findet sich nur in der Nachbarstadt Vicenza, indessen ist ihre ursprüngliche Gestalt hier noch weniger erhalten, da sie im XVI. Jahrhundert, nach den Angaben des Palladio, in ihrem Aeussern ganz erneuert ist.

Zum Beschlusse haben wir noch eine sehr interessante Klasse von Gebäuden zu betrachten, die Paläste Venedigs. Im Kirchenbau hatte sich Venedig ungeachtet des byzantinischen Vorbildes, das die Marcuskirche gab, allmälig der allgemeinen italienischen Sitte angeschlossen, so dass im XIII. Jahrhundert kaum noch ein Unterschied bestand. Im Palastbau dagegen bildete sich ein eigenthümlicher Styl immer mehr aus, und zwar mit so fremdartigen,

phantastischen Formen, dass man sie nur durch die Herleitung von arabischer Architektur erklären zu können geglaubt hat. Allein es bedarf dessen nicht, sie sind vielmehr ein Erzeugniss desselben italienischen Geistes, der an andern Orten die bekannten ruhigeren Gestaltungen hervorbrachte, und verdanken ihren mährchenhaften Reiz und selbst eine gewisse Aehnlichkeit mit maurischen Bauten nur der Eigenthümlichkeit des Ortes und seiner Bewohner *).

Schon die äusseren Bedingungen für den Palastbau waren hier ganz andre. Auf dem festen Lande Italiens bedurften die Vornehmen auch in den Städten ritterlicher Burgen. Es war nicht bloss die Gewohnheit des eingewanderten Landadels, sondern auch das Bedürfniss, sich gegen anstürmende Volkshaufen oder gegen Ueberfälle fehdelustiger Gegner zu schützen, welche sie nöthigte, ihre Wohnungen festungsartig einzurichten. Auf den Kanälen Venedigs waren Volksaufläufe und Strassenkämpfe nicht leicht zu fürchten. Auch wurde diese Gefahr durch die Stimmung der Bevölkerung und durch die Regierungsweise, welche die Verhältnisse herbeiführten, noch mehr beseitigt. Wo das Volk nicht einmal den festen Boden unter den Füssen, keinen Acker hat, der ihm seine bescheidenen Bedürfnisse sichert, wo es alles dem Handel und dem Antheil verdankt, den ihm die reichen und einsichtigen Bürger gewähren, in deren Händen er beruht, wo überdies das feuchte Klima, die Unfruchtbarkeit der Sümpfe und die Eintönigkeit des Anblicks den Reiz des Genusses und die Vergnügungslust steigerten, wo endlich auch die Vertheidigung und Ausdehnung der städtischen Macht nicht unmittelbar in den Händen der bewaffneten Volksmenge lag, sondern wohlgerüsteter und kluggeleiteter Flotten bedurfte, da konnte von Anfang an kein trotziger, demokratischer Sinn aufkommen, da war vielmehr Unterordnung unter die Einsichtigen und Mächtigen unvermeid-

*) Die beiden neuern Werke: P. Selvatico, Sulla architettura e sulla scultura di Venezia, V. 1847 und Oscar Mothes, Gesch. d. Bauk. und Bildhauerei Venedigs, Leipzig 1861, sind beide zu empfehlen; jenes genügt für allgemeinere Anschauungen, dieses enthält schätzenswerthe und genaue Untersuchungen. Das ältere Prachtwerk: Le fabbriche piu conspicue di Venezia gewährt bei sehr schwachem Texte nur einige grössere Abbildungen.

lich. Venedig unterschied sich also auch in politischer Beziehung wesentlich von den andern Städten, und gerade in derselben Zeit, wo diese entweder ihre Verfassung demokratisch ausbildeten oder der Alleinherrschaft unterlagen, gelang es den venetianischen Vornehmen durch die berühmte Maassregel von 1296, die „Schliessung des Rathes", ihre Aristokratie unter monarchischer Form so festzustellen, dass sie eine Reihe von Jahrhunderten hindurch sich erhielt. Die Erbauer dieser Paläste waren daher Kaufleute, welche zwecklose Fehden nicht liebten, Staatsmänner und Seehelden, welche an Disciplin und Ordnung gewöhnt waren und sie in Anspruch nahmen, und endlich Mitglieder eines aristokratischen Standes, aus dessen Mitte die Regierenden hervorgingen. Sie hatten also überall eher Veranlassung, ihre glänzende Lebensweise offen zu zeigen, dem Volke dadurch ein Schauspiel zu geben, als sie ängstlich zu verbergen, brauchten sich nicht in finstre Burgen einzuschliessen, sich nicht den freien Blick auf die bewegte Wasserstrasse, auf den Verkehr des Handels, an dem sie selbst Theil nahmen, zu versagen. Auch hatten sie andre und grössere Bedürfnisse als jener festländische Adel. Sie bedurften, da ihre friedlichen Verhältnisse eine leichtere Geselligkeit begünstigten, grösserer Räume, da sie keine Gärten und selbst wenig gangbare Strassen hatten, offener Hallen zum Luftgenusse, welche passend an der hellsten Stelle, nicht nach dem Hofe, sondern nach der Strasse zu angebracht wurden, und endlich, da der Winter auf diesen Wassern in der Nähe der Alpen viel dunkle Tage und dichte Nebel bringt, einer stärkeren Beleuchtung.

Dies waren die Bedingungen, aus welchen die Anordnung der venetianischen Wohnhäuser vornehmer Familien allmälig hervorging. Das Erdgeschoss enthält zunächst den Eingang, den man entweder als Säulenhalle, oder was später gewöhnlicher wurde, als ein Portal bildete, an das sich ein hoher und breiter, durch die ganze Tiefe des Hauses nach dem Hofe zu führender Gang anschliesst, der geräumig genug sein musste, um zahlreiche Gäste zu empfangen und um den Transport von Waaren und Bedürfnissen des Hauses zu gestatten. Daneben lagen niedrigere Magazine, über denen noch Raum blieb, um eine Mezzana, ein Halbgeschoss mit Geschäftszimmern, anzubringen, während der

Aufgang in den obern Theil des Hauses ursprünglich nicht innerhalb desselben, sondern vermittelst einer breiten mächtigen Freitreppe auf dem Hofe stattfand. Diese führte zunächst in das festliche obere Geschoss, in welchem neben einem grossen Saale, welcher die Tiefe des Gebäudes fast ganz einnahm, auf beiden Seiten Wohn- und Schlafzimmer lagen, eine Einrichtung, die sich dann im obersten Stockwerke, wenn man ein solches hinzufügte, mit verminderter Höhe wiederholte. Diese Säle, welche wegen ihrer Tiefe starker Beleuchtung bedurften, konnten nicht füglich mit wenigen Fenstern versehn werden. Man war im Mittelalter bis zum XIV. oder XV. Jahrhundert wenig verwöhnt und wandte Fensterglas in Wohnhäusern nur selten und sparsam an, meistens nur in Zimmern vornehmer Damen. In andern Räumen half man sich mit hölzernen Läden, in die man wohl durchsichtige Stoffe, Pergament, Leinen oder dergleichen einlegte, und die zu Versammlungen bestimmten Hallen blieben, selbst in kälteren Ländern, häufig ohne Verschluss*). Wahrscheinlich geschah dies auch bei diesen Sälen, denen man dann nach der Strasse zu eine Säulenreihe mit möglichst hohen Bögen gab, die man nach Bedürfniss durch Läden und Teppiche verschliessen konnte. Später, als man bessern Schutz gegen die Witterung verlangte und der Luxus der venetianischen Kaufherren auch einen reichlicheren Gebrauch des kostbaren Materials gestattete, behielt man dennoch diese Säulenhalle bei, indem man entweder dahinter eine mit grossen Thüren und Fenstern versehene Wand oder zwischen ihnen selbst grosse Glasthüren anbrachte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass grade dieser Umstand darauf Einfluss hatte, dass man die Bögen in Maasswerk auflöste, weil dieses der Einfügung von Glasfenstern günstiger war. Die zu Wohn- und Schlafgemächern bestimmten Seitentheile erhielten natürlich festere, nur durch ein oder zwei Fenster durchbrochene Wände und bildeten dadurch

*) Vergl. Jacob Falke, über Fensterverglasung im Mittelalter, in den Mitth. d. k. k. C. C. 1863 S. 1. Die Beweise, welche dieser interessante Aufsatz beibringt, beziehen sich zwar zunächst auf England, Deutschland und Frankreich, sind aber auf Italien, wo noch im XVI. Jahrh. Montaigne als Reisender sich über den häufigen Mangel von Glasfenstern beklagt, und wo man noch jetzt darin möglichst nachlässig ist, ohne Bedenken anzuwenden.

eine natürliche Einrahmung jener luftigen Halle des Mittelbaues, doch so, dass ihre Fenster, welche in einer Flucht mit dieser Halle lagen, durch ihre Form ihre Beziehung zu derselben aussprachen. Diese Anlage, welche aus den Verhältnissen und Bedürfnissen hervorging, blieb im Wesentlichen in der ganzen Blüthezeit Venedigs dieselbe. Ihre decorative Ausstattung wechselte allerdings mit den herrschenden Stylen, wurde aber in der gothischen Epoche in sehr charakteristischer Weise ausgebildet.

An chronologischen Daten für die Entstehungsgeschichte dieses Palaststyles sind wir arm; selbt der Dogenpalast lässt, wie wir später sehn werden, erhebliche Zweifel übrig, und für die Privatpaläste fehlt es an allen Urkunden. Wir müssen uns daher darauf beschränken, die verschiedenen Gruppen stylistisch verwandter Gebäude dieser Art in eine muthmassliche chronologische Ordnung zu bringen. Einen Anhalt gewährt uns dabei die Nachricht von einem grossen Brande, welcher im Jahre 1112 einen bedeutenden Theil, wohl ein Drittel, der Stadt, gänzlich zerstörte und diese verderbliche Ausdehnung dadurch erhielt, dass die meisten Häuser, selbst die der vornehmeren Bürger, noch überwiegend in Holz gebaut waren. Bei einem Schiffervolke und bei Wasserbauten ist die Vorliebe für dies Material natürlich; man hatte wohl einzelne Kirchen in Stein und Ziegeln aufgeführt, aber nur, indem man einen Wald von Pfählen in den Sumpfboden versenkte, wozu man sich bei Privathäusern nicht leicht entschliessen konnte. Erst dies unglückliche Ereigniss zeigte die Nothwendigkeit einer weniger feuergefährlichen Bauart und nöthigte daher zur Erfindung einer ausreichenden und doch weniger kostspieligen Begründung, die gewiss erst nach wiederholten Versuchen gelang. Es ist daher wohl möglich, dass sich wie S. Marco und einige andre kleinere Kirchen, so auch Paläste aus der Zeit vor diesem Brande erhalten haben, aber es ist doch wahrscheinlicher, dass die meisten, welche wir besitzen, auch wenn sie auf den von jenem Brande nicht betroffenen Inseln stehn, erst nach dieser Verbesserung der einheimischen Bautechnik entstanden sein werden. Selbst die Gruppe von Palastbauten, welche wir als die älteste ansehn dürfen, kann unmöglich ganz in die Zeit vor jenem Brande fallen, besonders da mehrere der ganz oder theilweise

dahin gehörigen Gebäude auf den durch den Brand zerstörten Inseln stehn.

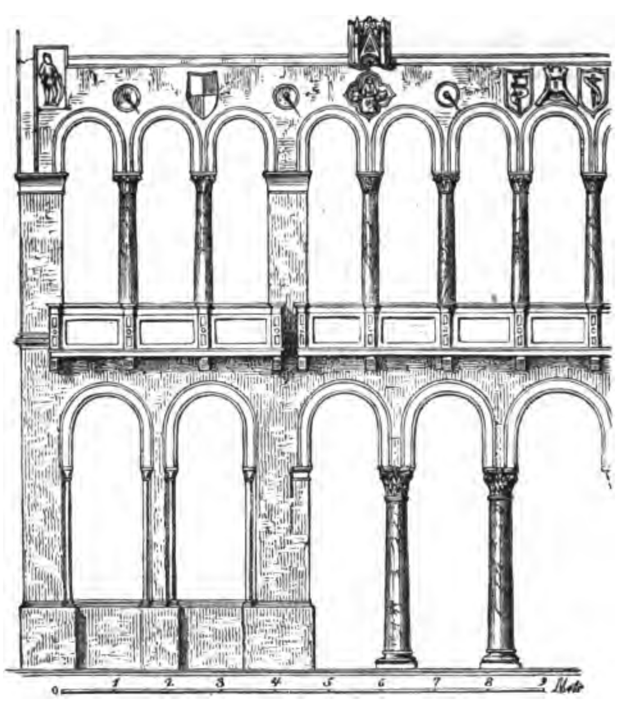
Schon bei diesen Gebäuden ist jene Eintheilung in zwei festere, aus Mauerpfeilern mit Fenstern bestehende Flügel und einem in Arcaden geöffneten Mittelbau ganz ausgebildet; sie unterscheiden sich aber von den späteren dadurch, dass viele antike Fragmente, und zwar nicht etwa bloss, wie es auch später Sitte blieb, einzelne Prachtstücke farbigen Marmors, sondern ganze Säulenstämme, Kapitäle u. s. w. verwendet, die neugearbeiteten Theile der Antike nachgeahmt, und dass ferner alle Bögen halbkreisförmig, aber fast immer mit starker Ueberhöhung gebildet sind. Der Mittelbau ist bei ihnen von grösserer Breite wie später, und hat auch im Erdgeschosse stets offene Hallen, niemals blosse Portale.

Das früheste dieser Gebäude, das einzige bei welchem man die Möglichkeit einer dem Brande vorhergegangenen Entstehung zugeben könnte, ist der Fondaco dei Turchi, ursprünglich ein Privatpalast, der 1621 von der Regierung angekauft und zum Lagerhause der türkischen Kaufleute bestimmt wurde. Die Breite des Mittelbaues beträgt hier im Erdgeschosse 11, im obern Stockwerke 22 Arcaden. Die Schäfte der Säulen, theils Marmor, theils Granit, scheinen sämmtlich, die freilich sehr verwitterten Kapitäle zum Theil antik, zum Theil nachgeahmt, die stark überhöheten Bögen sind ohne alle Gliederung, sehr einfach und strenge, und das Ganze, mit Einschluss der schweren und hohen Zimmer, welche jenes einzige obere Stockwerk bekrönen, hat einen sehr primitiven Charakter, der in der That, aber freilich sehr im Allgemeinen, an ältere arabische Bauten erinnert.

Nahe verwandt, aber viel feiner ausgearbeitet, ist der Palazzo Loredan*), jetzt ein grosser Gasthof. Die Säulen, Kapitäle und Basen des Untergeschosses sind auch hier meistens antik, obgleich überarbeitet, aber das Uebrige trägt schon ein neueres Gepräge. Die Bögen sind zwar wie dort überhöhet, aber

*) Mothes I. p. 59 verweist diese ganze Gruppe in das XI. Jahrh., ja er will in dem Pal. Loredan das Gepräge vom Ende des X. und Anfange des XI. erkennen. Er kommt durch diesen frühen Ausgangspunkt dahin, dass er für das XIII. Jahrhundert fast nichts übrig behält.

durch eine leichte hufeisenartige Einziehung elastischer geworden und in der Vorderansicht durch eine breite flache Archivolte, in



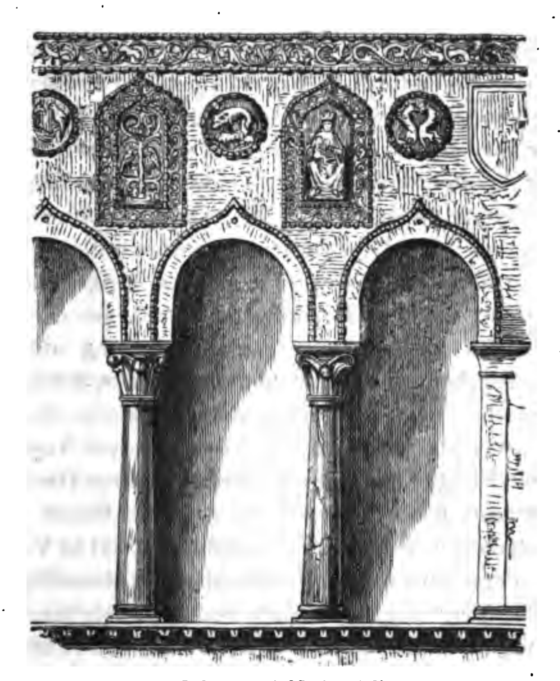
Palazzo Loredan.

der Unteransicht durch das in späteren venetianischen Bauten so sehr häufige, bereits bei S. Anastasia von Verona beschriebene Ornament des Zahnschnittbogens verziert. Die Kapitäle des Obergeschosses haben den Typus des Korinthischen aufgegeben, und sind dem byzantinischen Würfelknaufe der Marcuskirche nachgebildet, und zwischen den Bögen dieses Geschosses erscheint zum ersten Male eine nachher oft wiederholte Zierde, nämlich Scheiben von dunkelem Marmor mit einem weit vorstehenden Bronceknöpfchen, das wahrscheinlich zum Aufhängen von Markisen bestimmt war.

Zu dieser Gruppe gehören dann noch ein nicht mehr erhaltenes Haus bei S. Moisé, von dem wir nur eine vor dem Abbruche

genommene Zeichnung kennen, dann die Paläste Farsetti (die jetzige Municipalität), Businelli am grossen Kanal, dei Donà am Tragetto della Madonnetta u. a. Bei den meisten sind einzelne antike Fragmente verwendet, die Bögen sind durchweg rund und mit Ausnahme des ersten, der weitere Säulenstellung hatte, stark überhöhet. Hier und am P. Farsetti kommen aber gekuppelte Säulen, und einige Male Knospenkapitäle in der nordischen Form des XII. Jahrhunderts vor.

An diese älteste Gruppe schliesst sich eine zweite*), welche mit jener zwar noch die Anordnung der Säulenhalle im Erdgeschoss, auch den ausschliesslichen Gebrauch überhöheter Rund-



Palazzo bei SS. Apostoli.

bögen gemein hat, aber überall schon das Bestreben nach pikanteren Formen verräth. Zunächst zeigt sich dies darin, dass die

*) Mothes p. 64. Selvatico p. 74. Beide scheiden diese Gruppe nicht genug von der ersten.

Archivolte der Bögen nicht mehr ganz flach, sondern von einem starken Rundstabe eingefasst ist, und besonders, dass sie in ihrer Aussenlinie die Parallele des Bogens verlässt und auf seinem Scheitel sich plötzlich zuspitzt. Es ist das ein ganz willkürlicher Schluss des ruhig auf seinen senkrechten Wänden aufsteigenden Bogens, der sich nur durch den Wunsch erklären lässt, seine ohnehin schlanke Gestalt noch kühner zu machen. Auch sonst zeigt sich an diesen Bauten die Neigung zu mehr geschmückten und auffallenden Formen. Die Kapitäle haben theils jene byzantinische Würfelform mit leichten, filigranartigen Verschlingungen oder Blättern, theils die schlanke Form deutscher Kapitäle des Uebergangsstyls; an die Stelle der glatten Scheiben sind Reliefs von Thiergestalten getreten, überhaupt sind plastische Verzierungen, theils Figuren, theils Ornamente in den Friesen oder als Einrahmungen von Nischen zahlreich angebracht. Das besterhaltene dieser Gebäude ist ein Palast am Canal grande, unfern der Kirche der Apostel, bei welchem die etwas schwerfällige Pracht dieser Verzierung nicht gestattet, ihm eine frühere Entstehung als im Anfange des XIII. Jahrhunderts zuzuschreiben.

Auch schliesst sich sehr enge an diese Gruppe eine andre an, bei welcher zwar noch überhöhete Rundbögen der oben beschriebenen Art und mit der ihrer Einrahmung aufgesetzten Schneppe, daneben aber auch schon wirkliche Spitzbögen, bald im Untergeschosse in stumpfer und breiter Form, bald in den obern Stockwerken, und zwar hier schon mit einer Nasenbildung vorkommen. Einige Male mögen diese bei späteren Herstellungen entstanden sein, häufig aber scheint doch das Ganze aus einer Zeit herzustammen, welche, da der gothische Styl in Venedig an den Kirchen erst etwa um 1250, und selbst der blosse Spitzbogen an Grabmälern erst gegen das Ende des XIII. Jahrhunderts aufkam, unmöglich früher als in das XIII. Jahrhundert fallen kann. Von constructiver Consequenz war ja überhaupt bei den Italienern nicht die Rede, und es scheint, dass für die Venetianer grade dieses Jahrhundert eine Uebergangszeit war, wo man jene ältere und strenge rundbogige Form nicht mehr elegant genug fand und die Meister gradezu auf Entdeckungen nach einem der einheimischen Palastanlage und der Localität entsprechenden Decorations-

systeme ausgingen. In der That forderte diese etwas Pikantes. Auf dem festen Lande, wo das benachbarte Gebirge oder die reiche südliche Vegetation oder doch die buntgekleidete gedrängte Volksmenge ein Bild von grosser Mannigfaltigkeit darbot, war die Architektur auf einfache, ruhige, wohlgegliederte Massen angewiesen. Hier dagegen, der weiten Wasserfläche der Lagunen gegenüber, oder in der stillen schattigen Einsamkeit der Kanäle, wo nur selten und leise ein Nachen vorbeigleitet, hatte sie die Aufgabe, den Mangel des gestalteten Lebens zu ersetzen, reichere Formen zu zeigen und zugleich einen Gegensatz gegen das Wasser zu bilden, in welchem sich auch seine Eigenthümlichkeit, das Spiel des Lichtes, die kräuselnde Bewegung beim Anhauch des Windes irgendwie architektonisch spiegelte. Auch der Geschmack der Bauherren, die grade jetzt im Orient ausgedehnte Besitzungen gewonnen hatten und an fremdartige Erscheinungen gewöhnt waren, forderte etwas Pikantes. Daher versuchte man sich auch in orientalischen Details; es finden sich (sogar ein Mal über einer innern Thüre der Marcuskirche) steile gebrochene, aber ganz flache Bögen von maurischer Gestalt, auch wohl vereinzelt ausgebildete Hufeisenbögen*). Aber die Kirche hielt an den abendländischen Formen fest und die Bauleute standen doch in näheren Beziehungen zu dem festen Lande Italiens, wo grade damals der Meissel der Steinmetzen sich an den Schwung gothischer Formbildung gewöhnt hatte. Diese behielt denn auch zuletzt die Oberhand, aber natürlich nur als eine Decoration und zugleich nicht ohne einen Einfluss jenes orientalisirenden und pikanten Geschmacks. Unter den Palästen dieses Uebergangsstyles**) ist der Pal. Andriolo vielleicht der interessanteste, weil daran Säulen mit dem Eckblatt und mit romanisch gebildeten

*) Vgl. den Bogen aus S. Marco bei Selvatico p. 96 und einen Hufeisenbogen vom Pal. dei Polo bei S. Gio. Grisostomo daselbst p. 81.

**) Mothes p. 147 ff. nennt den P. Priuli, jetzt Zorzi zwischen S. Zaccaria und S. M. Formosa, den alten P. Molin unweit S. Moise, Häuser nächst der Abbazzia della Micericordia, auf dem Campiello della Feltrina, den ehemaligen P. Andriolo auf dem Campo S. Angelo, von dem er auch Fig. 50, 51 Zeichnungen giebt, die Casa Falier an Campo SS. Apostoli, ein Haus am Campo dei Mori und das in der vorigen Anm. genannte Haus der Familie Polo, aus welcher der berühmte Reisende stammte.

Kapitälen Hufeisenbögen tragen, und dann wieder der geschweifte Bogen über dem graden Sturz einer Thüre mit einer pomphaften Blume schliesst, die kaum vor dem XIV. Jahrhundert entstanden sein kann.

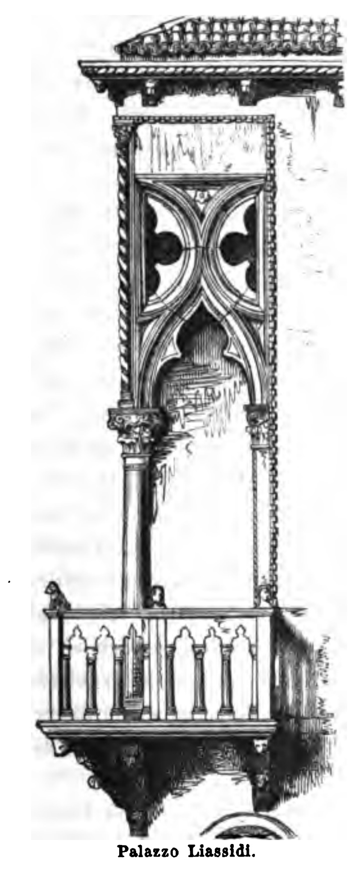
Dies Jahrhundert war es denn endlich, welches diesem Schwanken ein Ende machte. Um dieselbe Zeit, wie die Verfassung Venedigs, wurde auch jener Styl festgestellt, welcher Venedig in baulicher Beziehung eben so sehr von dem übrigen Italien unterscheidet, wie diese Verfassung in politischer.



Palazzo Sanudo.

Charakteristisch für diesen Styl der venetianischen Paläste ist zunächst, dass er die gothischen Formen völlig abgelöst von ihrer constructiven Bedeutung anwendet. Gewölbte Räume kommen in diesen Palästen nicht vor, sondern nur Balkendecken, die oft sogar von hölzernen Stützen getragen werden. Der Spitzbogen erscheint daher fast nur im Aeusseren und auch hier nur ausnahmsweise in seiner einfachen, tragfähigen Gestalt, gewöhnlich aber in geschweifter, also rein decorativer Form und mit einer bestimmten decorativen Function. Indem nämlich diese geschweiften Bögen nicht wie der sogenannte Eselsrücken der deutschen Gothik breit, sondern steil, fast nach dem gleichseitigen Dreieck gebildet sind, und daher so nahe an einander stehn, dass ihre Spitzen bei der Ueberdeckung einer Arcadenreihe durch eine dazwischen gelegte Rosette verbunden werden können, eignen sie sich zur Entwickelung aufsteigenden Maasswerks, welches dann dazu dient, mehrere Arcaden dergestalt zu verbinden, dass sie nicht mehr, wie früher bei der Anwendung des

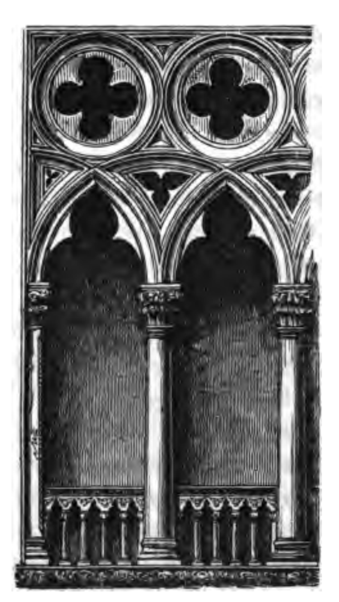
Rundbogens, als vereinzelte Theile der ganzen Structur erscheinen, sondern sich zu grösseren und kleineren Gruppen zusammenschliessen, die unter einander in einem bestimmten harmonischen Verhältnisse stehn. Die Gruppe des Mittelbaues erscheint dabei in jedem Stockwerke und besonders in dem mittleren, dem piano nobile, als die ausgebildeteste und als das Centrum des Ganzen, während die Seitentheile dieselbe Form in minder selbstständiger Gestalt wiederholen und sich zu jener ganz ähnlich verhalten, wie die Flügel eines Triptychon zum Mittelbilde. Die einfachste Art des Zusammenschliessens dieser Gruppen ist die blosse Umrahmung des viereckigen Feldes zwischen der Sockellinie der Säulen, dem Gesims des nächsten Stockwerks und den Kämpfern der äussersten Arcade, und zwar meistens vermittelst eines in eine Mauervertiefung gelegten gewundenen Stabes. Bei der Mittelgruppe umfasst dann dieser Rahmen die ganze Zahl von vier, fünf oder mehr Bögen, in den Seitengebäuden dagegen immer nur ein Fenster. Mit dieser äussern Umrahmung begnügt man sich aber nur bei bescheideneren Gebäuden*), während bei allen reicher ausgestatteten noch eine innere Verschlingung und Durchdringung ihrer Bögen und zwar in mehreren verschiedenen Formen hinzukommt. Die edelste derselben ist die, welche sich



Palazzo Liassidi.

*) Sehr gute Beispiele der kl. Palazzo Sanudo, jetzt Vanaxel, bei S. M. de' Miracoli, bei Mothes Taf. V., und der noch kleinere, aber äusserst zierliche Pal. Contarini-Fasan am Canal grande bei Selvatico p. 117.

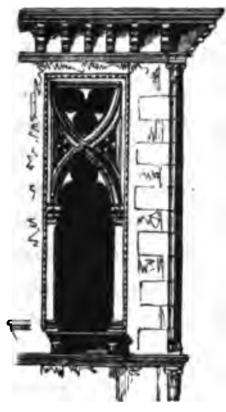
dem deutschen oder französischen Maasswerk am meisten nähert, so nämlich, dass der Rundstab, welcher den Körper des Bogens bildet, in seinem obersten Theile in einen Kreis übergeht, welcher den Raum zwischen zwei Bögen dergestalt füllt, dass unter ihm nur ein dreieckiger Zwickel bleibt, und dessen Inneres der Nase des Bogens entsprechend einen Vierpass enthält. Gewöhnlich ruht dann das Gesims unmittelbar auf dem Scheitel dieses Kreises, manchmal aber entwickelt sich aus dieser ersten Reihe eine zweite, jedoch nur von halben, also in ihrer Mitte durch das Gesimse abgeschnittenen Kreisen, was natürlich reicher, aber auch bizarrer erscheint*). Ausserdem kommen aber zwei andere Arten der Durchdringung vor, die mehr an englisches Maasswerk erinnern, indem sie auf der Durchkreuzung theils von Halbkreisen, theils von grössern geschweiften Spitzbögen beruhn, welche, jeder die je dritte Säule verbindend, vermöge ihrer Durchschneidung über den benachbarten Säulen Spitzbögen bilden und zwar einfache, nicht geschweifte, aber mit sehr verschiedener Wirkung. Denn die Halbkreise schliessen sich ab und gewähren oberhalb ihres Scheitels keine weitere Entwickelung von Maasswerk; es ist daher in diesem Falle stets, um die erforderliche Höhe zu erhalten, noch



Pal. Giovanelli, Venedig.

*) Dies letzte kommt z. B. an dem Mittelgeschoss der Cà Doro vor, jenes andre häufig z. B. an den Palästen Foscari, Pisani-Moretta, Sagredo u. a. Auch bei dieser schöneren Anordnung erscheinen indessen die einzelnen Fenster der Seitengebäude ziemlich bizarr, indem die beiden neben der Bogenspitze liegenden Kreise durch die Einrahmung des Fensters durchschnitten sind und also unabgeschlossen bleiben.

eine Reihe von Kreisen ohne organische Verbindung darauf gelegt, und zwar bald so, dass sie auf den Scheiteln der Halbkreise, bald, dass sie auf den Durchschnitten (also auf der Spitze der einzelnen Arcaden) aufliegen. Man erhält so ein sehr dichtes und volles, aber nicht bloss wie gesagt unorganisches, sondern auch schweres Maasswerk. Hat man dagegen durchschneidende Eselsrücken*), so wiederholt sich jenseits des Durchschneidungspunktes der untere Bogen nur auf die Spitze gestellt und nach oben geöffnet, und man hat daher ein wohlgerechtfertigtes, sehr leichtes, aber abstractes (in steter Wiederholung derselben Form bestehendes) und fast allzu dünnes Maasswerk, welches mit Recht meistens nur an dem obersten Geschosse, über dichterem Maasswerke des mittleren, angewendet vorkommt.



Pal. Foscari, Venedig.

Die volle Bedeutung einer chronologischen Folge wird man diesen verschiedenen Maasswerkformen nicht beilegen können. Es ist allerdings wahrscheinlich, dass die geschweiften Bögen ohne Maasswerk zuerst an Stelle der zugespitzten Rundbögen getreten sind, dass dann unter den verschiedenen Maasswerkformen die zuerst erwähnte mit geschweiften Bögen und Rosetten den Anfang gemacht hat; sie ergab sich aus der Gestalt der geschweiften Spitzbögen und dem Wunsche einer Verschmelzung derselben am Natürlichsten. Der Gebrauch sich durchschneidender Halbkreise war zwar in England schon im Uebergangsstyle vorgekommen, und lag den Rundbogenfriesen der Lombardei zum Grunde. Allein es ist undenkbar, dass die venetianischen Steinmetzen jenen englischen Vorgang gekannt haben, oder dass

*) Hier ist wirklich ein solcher, denn die Breite ist nothwendig bedeutend grösser als die Höhe. Durchschneidende Kreise am P. Cavalli am Canal grande beim Tragetto di S. Vitale (Selvatico p. 114, Abbild.) am P. Dona Giovanelli, am obersten Stockwerk des P. Pisani-Moretta u. s. m. Vgl. überall vollständigere Aufzählungen bei Mothes p. 220 ff.

sie von jenen Bogenfriesen auf den Gedanken freien Maasswerks gebracht sein sollten. Man kann daher nur annehmen, dass diese Anordnung eine spätere, zur Abwechselung von jener mehr organischen, erfunden sei. Und noch gewisser ist dies von der dritten Art, der sich durchkreuzender Eselsrücken. Aber jedenfalls waren sie auch nur Spielarten und jene erste Form erhielt sich durch die ganze Dauer der venetianischen Gothik, bis auch sie durch die Renaissance verdrängt wurde.

Auf die Anordnung des Ganzen hatte die Aufnahme gothischer Zierformen keinen wesentlichen Einfluss. Sie gab nicht bloss keine constructive Anregung, sondern sie trug sogar dazu bei, den Ausdruck constructiver Kraft, den die früheren Paläste gehabt hatten, zu schwächen. Jene Säulen mit ihren vereinzelten unmittelbar in der Wand sich öffnenden überhöheten Rundbögen gehörten wirklich der Structur an, waren sogar wesentlich tragende Theile derselben. Die jetzigen Loggien mit dem verschlungenen Maaswerk ihrer Arcaden haben nicht die Bedeutung des Tragens, sondern bilden durch ihre Umrahmung ein in sich abgeschlossenes, gleichsam eingesetztes Stück in der Façade. Indem dann die Fenster der Seitentheile mit ähnlichem Maasswerk verziert und in gleicher Weise einzeln eingerahmt wurden, erhielt man zwar eine deutlichere Bezeichnung des rhythmischen Verhältnisses der Haupttheile des Gebäudes, aber doch nur durch rein decorative, dem Bau nur eingefügte Theile. Dazu kam dann, dass die Säulen des Untergeschosses jetzt meistens fortblieben. Sei es, dass man wohnliche Räume mit Loggien gern auch in der Nähe des Wassers haben wollte, oder dass man diese kräftige untere Halle mit dem leicht durchbrochenen Oberbau nicht in Uebereinstimmung fand, man hielt jetzt häufig den Unterbau ganz unscheinbar, gab ihm, namentlich an der Wasserseite, nur einen oder mehrere wenig verzierte Eingänge und begann erst über dieser Unterlage den verzierten Oberbau, der so in der That sich zu der Wasserfläche ganz ähnlich wie der obere Theil eines Schiffes verhielt. Die Italiener betrachten bekanntlich oft die Façade fast als die Hauptsache, verwenden alle Zierde nur auf diese Schauseite, während die hintern Mauern roh und unverziert bleiben. Aber nirgends ist der Façadenstyl so consequent ausgebildet, wie

in diesen gothischen Palästen Venedigs, wo die Façade, indem ihr alles Kräftige, Ausladende entzogen, in der That mehr ein architektonisches Bild als ein Gebäude ist. Sie ist ganz Fläche, selbst die Gesimse und Zinnen treten nicht hervor, ihre ganze Eintheilung in ein Mittelstück und zwei Flügel, beide mit einzelnen umrahmten kleineren Bildern, ist malerisch, und endlich fügte man denn auch, wie man jetzt noch in einzelnen Spuren erkennt, eine decorative Malerei hinzu, welche meist in hellen Farben, überwiegend roth und gelb, die Gliederung betonte, die Friese und Wandfelder mit Ornamenten, Rosetten, Ranken, selbst mit Thier- und Engelsgestalten, und wo der Ton des Steines nicht lebendig genug war, auch die grösseren Flächen mit einem einfachen Muster verzierte. Kam dann die Vielfarbigkeit der zu den Markisen verwendeten gewebten Stoffe und der bunte Anstrich der zum Anbinden der Gondeln bestimmten Pfähle hinzu, so hat man ein sehr buntes reiches Bild, welches mit den Lichtreflexen des Wassers wohl geeignet war, den Farbensinn zu wecken*).

Der Dogenpalast weicht von der Anordnung der übrigen venetianischen Paläste bedeutend ab, verdient aber doch als der imposanteste unter ihnen und weil er einige, wenn auch nicht unbestrittene, chronologische Daten gewährt, eine sorgfältige nähere Betrachtung. Es giebt wenige Gebäude, welche die Phantasie so mächtig anregen und zugleich ihr Bild der Seele auch des architektonischen Laien so tief einprägen wie dieses. Bekanntlich besteht das Aeussere im Erdgeschosse aus stämmigen, fast gedrückten Säulen mit grossen, dichtbesetzten Laubkapitälen und kräftig gebildeten, weit geöffneten einfachen Spitzbögen. Das zweite Stockwerk besteht dann wiederum aus einer Säulenhalle, aber von der doppelten Zahl viel schlankerer Säulen und mit einem aus geschweiften Bögen und Rosetten gebildeten Maasswerke von solcher Höhe, dass es den Säulen mit ihren Kapitälen gleichkommt. Auf diesem luftigen und durchbrochenen Gebilde ruht dann aber nicht, wie man vermuthen sollte, eine noch leichtere Zier, sondern der schwere Körper eines gewaltigen Obergeschosses von gleicher Höhe wie beide Gallerien zusammenge-

*) Vgl. über die venetianische Polychromie Mothes I. p. 213, 214, 293.

nommen, der nicht einmal durch architektonische Gliederung gebrochen, sondern als glatte, bloss durch diagonale Streifen farbiger Steine wenig verzierte und mit einer geringen Zahl breiter Spitzbogenfenster geöffnete Mauer an den Ecken von einem gewundenen Stabe eingefasst und oben durch wenig bedeutende Zinnen bekrönt ist. Vermöge dieser Einfassung und der ganz abweichenden Behandlung von den untern Stockwerken völlig gesondert und zu einem selbstständigen Körper zusammengeschlossen, lastet dieser Oberbau wie ein fremdartiger Kubus so schwer und erdrückend auf jenen Säulenhallen, dass jeder das Missverhältniss fühlt. Aber eben weil dies so stark und auffallend ist, kann man es nicht für ein Versehen, sondern nur für eine Absicht des Meisters halten, deren Kühnheit dem Beschauer imponirt und deren Bedeutung ihn wie ein grosses Räthsel fesselt und beschäftigt. Unwillkürlich zieht die Phantasie eine Parallele zwischen diesem Gebäude und der Republik, deren höchste Gewalt in ihm residirte, die nicht minder ungewöhnlich und räthselhaft, ebenso mächtig und doch wieder mit manchem Bedenklichen behaftet in der Geschichte dastehet. Unzählige haben der Versuchung nicht widerstanden, den Vergleich weiter auszumalen, in jener derben weit geöffneten Säulenhalle des Erdgeschosses die Naturkraft der Republik, den Reichthum, die Volksmenge und dann wieder die bequeme Zugänglichkeit des Handelsstaates, in den schlanken Säulen und dem künstlichen Maasswerk der zweiten Gallerie den Adel mit seiner edeln Sitte und Gewandtheit, als die hervorragendste und anziehendste Erscheinung des Ganzen, zu sehn, der dann mit ritterlicher Leichtigkeit die schwere Last des Staates, das hinter der glatten, spielenden Aussenseite verborgene Geheimniss seiner Sorgen und Entwürfe auf seinen Schultern trägt*). Das sind Gedankenspiele, die der betrachtende Reisende sich nicht zu versagen braucht, die aber schwerlich jemals einen Baumeister bewogen haben werden, sich von den Wegen seiner Kunst zu entfernen und den Gesetzen der Schönheit und Eurhythmie entgegen zu handeln. Ist jene Aehnlichkeit vorhanden, so muss sie unwillkürlich, durch Verhältnisse, nicht durch künstlerischen Willen herbeigeführt sein.

*) Nicht ganz so, aber ähnlich phantasirt Selvatico p. 125.

Leider ist die Geschichte des Baues sehr dunkel und zweifelhaft *). Am Anfange des XIV. Jahrhunderts begann man das seit den ältesten Zeiten der Republik hier stehende, durch Alter und Feuersbrünste schadhaft gewordene und entstellte Gebäude zu erneuern. Von 1301—1309 wurde der Saal der Wahlen (del scrutinio), der aber später wieder ganz neugebaut ist, hergestellt, dann in Folge eines Beschlusses vom Jahre 1340 der Saal des grossen Rathes neu gemauert, und demnächst in den Jahren 1342, 1344, 1349 an anderen Theilen gearbeitet. Dieser Bauzeit schrieb man früher den ganzen jetzigen Aussenbau zu und zwar als das Werk des Filippo Calendario, welchen Chroniken und Schriftsteller des XV. und XVI. Jahrhunderts als einen ausgezeichneten Baumeister und Bildhauer und als Erbauer des Palastes nennen, und der, wie man weiss, in die Verschwörung des Dogen Marino Falieri verwickelt, im Jahre 1355 zum Tode verurtheilt, und angeblich zwischen den Fenstern des Palastes, die er erbaut hatte, aufgehängt wurde. Urkundlich wird nicht er, sondern ein gewisser Paul Baseggio als Vorsteher (Proto) des Baues genannt; indessen steht fest, dass Calendario mit diesem durch die Verheirathung ihrer Kinder verschwägert war und nach dessen Tode als sein Testamentsvollstrecker fungirte, was eine Geschäftsverbindung und Calendario's Theilnahme an der Bauthätigkeit wahrscheinlich macht. Wer aber auch der Meister gewesen sein mag, jedenfalls muss dieser Bau bald nach der Mitte des XIV. Jahrhunderts zu einem befriedigenden Abschluss gekommen sein, denn 1365 liess der damalige Doge grosse Malereien im Palaste, namentlich auch in jenem neugebauten Saale des grossen Rathes, ausführen, und ungefähr um dieselbe Zeit wurde ein Beschluss

*) Die im Texte erwähnten Urkunden von 1439, 1442 und 1463 hat der Abate Cadorin mit Noten bei Gualandi, Memorie-risguardanti le belle arti 1845 abdrucken lassen. Die ausführlichere Schrift desselben Cadorin, Pareri di 15 architetti e notizie storiche intorno il Pal. ducale, Ven. 1838 habe ich nicht erhalten können und mich mit den Auszügen daraus bei Selvatico S. 108 und bei Mothes I. S. 193 und 253 begnügen müssen. Die Annahme, dass Calendario der Urheber der ganzen Façade gewesen, vertheidigt Cicognara, Storia della Scultura III. 122 und 353, mit Anführung der dafür sprechenden Zeugnisse, namentlich dem des Historikers Egnazio († 1553).

gefasst, welcher denjenigen mit einer Geldstrafe bedrohte, der die Zerstörung des Palastes behufs reicherer Herstellung beantragen würde. Dies wird uns durch zwei Chroniken und zwar bei der Veranlassung erzählt, dass im Jahre 1422 der Doge Thomas Mocenigo selbst einen solchen Antrag gemacht, die Geldstrafe erlegt und den Beschluss eines Neubaues erlangt habe. Der Anfang des Abbruches zu diesem Zwecke wurde erst am 27. März 1424 gemacht*) und dieser Bau zufolge derselben Chronik am 13. Mai 1442 beendet. Die Entdeckung dieser Chronikennachricht hat italienische Schriftsteller, namentlich Selvatico, veranlasst, anzunehmen, dass dieses „Niederreissen" sich wirklich auf den ganzen alten Bau des XIV. Jahrhunderts bezogen habe, dass wir daher nichts von demselben besitzen und der ganze jetzige Aussenbau aus den Jahren 1424—1442 stamme. Von gewissen Theilen steht es allerdings fest, dass sie erst um diese Zeit und sogar später entstanden sind. Die Porta della Carta, das grosse Eingangsthor zum Hofe des Palastes, wurde erst 1438 einem Meister Johann Bon und seinem Sohne Bartolomeus übertragen und war im Jahre 1442 noch nicht vollendet, da beide sich damals in einer Urkunde verpflichteten, dies binnen Jahresfrist zu bewirken. Diesen Bartolomeus finden wir dann auch noch 1463 und zwar oberhalb des Marcusplatzes mit Arbeiten am Palaste beschäftiget, deren kleinen, unvollendeten Theil er bei hoher Geldstrafe ungesäumt zu beschaffen verspricht. Man hat hiernach vermuthet, dass die Mitglieder der Familie Bon, die wir auch sonst als eine der angesehensten Künstlerfamilien Venedigs kennen, schon jene früheren Arbeiten von 1424 geleitet hätten. Allein wenn dies auch richtig wäre, würde sich doch immer fragen, worin diese Arbeiten bestanden, und ob wirklich das ganze Gebäude, namentlich auch die Gallerien, aus diesem Bau herstammen. Jene Anordnung des Niederreissens kann

*) Die Worte der Chronik Zancarola lauten (bei Selvatico p. 125): ...fo principiado a buttar zoxo el palazo vecchio per refarlo da novo. Sie lauten also, als ob es sich von einem völligen Neubau handelte, können aber auch wohl nur vom Abbruche eines Theiles verstanden sein. Die Worte des Beschlusses selbst sind noch weniger bestimmt: Palatium nostrum fabricetur et fiat in forma decora et convenienti. Sie können auch von einer innern Verschönerung verstanden werden.

sehr wohl sich nur auf einen bestimmten Theil des Palastes bezogen haben, Chronisten pflegen nicht so genau zu unterscheiden, und der architektonische Styl der sichern Arbeit der Familie Bon, der Porta della carta, weicht zu sehr von dem jener Gallerien ab, als dass wir auch diese ihnen zuschreiben könnten. Zwar braucht auch die Porta noch gothische Formen, aber nicht mehr mit vollem Verständniss, sondern mit einer wenn auch noch unausgebildeten Hinneigung zur Renaissance, während die Säulenhallen des Palastes noch ein so bestimmtes gothisches Stylgefühl zeigen, wie es nur irgend in Italien vorkommt, und sowohl die einfache Gliederung der Spitzbögen in der untern Säulenhalle als das edle Maasswerk der obern sich höchst wesentlich von der Gliederung und dem Maasswerk der Porta unterscheidet. Auch der Oberbau des Palastes zeigt dieses gothische Stylgefühl nicht mehr in dem Grade wie diese Hallen, aber er neigt sich auch noch nicht so zur Renaissance wie die Porta. Bei ihm wäre es daher sehr wohl denkbar, dass er von Johannes Bon, dem Vater, der noch aus älterer Zeit stammte, herrühre, der ihn dann aber nur den Säulenhallen des XIV. Jahrhunderts aufgesetzt hätte. Und dafür scheinen auch andre Gründe zu sprechen.

Zunächst ist eine auch an sich merkwürdige, durch den englischen Gelehrten Parker in einem Codex der Bodleyanischen Bibliothek zu Oxford entdeckte Zeichnung aus dem XIV. Jahrhundert zu erwähnen, welche eine Ansicht des Marcusplatzes und darauf den Dogenpalast in der Art darstellt, dass er zwar zwei Gallerien hat, die aber kein weiteres Stockwerk tragen, sondern nur den Mittelbau bis zu einer gewissen Höhe umgeben, der dann hinter ihnen mit vielen Giebeln, Thürmchen und Erkern emporragt. Freilich erscheint derselbe ganz wie eine nordische Burg, ohne eine Spur italienischen Styls, und auch die Marcuskirche des Bildes stimmt sehr wenig mit dem Original überein. Die Zeichnung ist daher offenbar von irgend einem nordischen Reisenden nicht an Ort und Stelle, sondern aus der Erinnerung gemacht. Aber eine solche hat er doch gehabt, die Kuppeln der Marcuskirche und die berühmten vier Erzrosse auf ihrer Vorhalle sind, wenn auch ungeschickt genug, angedeutet, und so wird er auch, obgleich er die architektonische Form vergessen hat

in dem wesentlichen Umstande, dass die Gallerien nicht tragend, sondern von dem dahinter liegenden Innenbau überragt waren, sich nicht geirrt haben. Seine Zeichnung*) macht es daher wahrscheinlich, dass die Gallerien schon damals wie jetzt existirten, und der Neubau von 1424 nur das Innere des Palastes und den jetzigen Oberbau betraf. Auch trägt die obere Gallerie selbst Spuren von Aenderungen, welche darauf hindeuten, das man ihr eine Last auflegen wollte, auf die sie nicht berechnet war. Es sind nämlich da, wo im Oberbau Querwände liegen, Bögen gezogen und zu ihrer Sicherung die Säulen der untern Gallerie stärker gebildet, die der obern durch angesetzte Pfeiler verstärkt, die Kreise über ihnen statt mit durchbrochenen Vierblättern mit Reliefplatten gefüllt. Eine dieser Querwände trifft sogar auf eine Bogenmitte und hat nur durch besondres Mauerwerk gestützt werden können. Wäre der ganze Bau ein zugleich entstandenes Werk, so ist es kaum denkbar, dass der Meister sich nicht in besserer Weise hätte helfen können; nimmt man aber an, dass der Oberbau, und zwar vielleicht noch im Anschlusse an ältere innere Wände, erst später den längst bestehenden Gallerien aufgelegt wurde, so ist es ganz begreiflich.

Ueberhaupt giebt diese Annahme die Lösung aller Räthsel der Construction. Hätte der Meister von 1424 freie Hand gehabt, so würde er den Dogenpalast, wenn auch grösser und prachtvoller, so doch in dem Style und mit der graziösen Leichtigkeit der bereits längst bestehenden gothischen Privatpaläste Venedigs gebaut, also auf die unteren Gallerien auch oben eine solche und zwar, wie es angemessen und in allen beobachtet war, eine leichtere gesetzt haben. Wenn er dagegen die Aufgabe hatte, das alte Gebäude, welches den gesteigerten Ansprüchen der Republik nicht mehr genügte, zu vergrössern und zwar möglichst bedeutend zu vergrössern, ohne doch die herrlichen Gallerien zu zerstören, so

*) Sie ist nachgebildet in den Mitth. d. k. k. Central-Comm. I. S. 184. Parker benutzt sie hauptsächlich zur Widerlegung der allerdings gewiss unrichtigen Annahme seines Landsmannes Ruskin, der den Marcuspalast nicht bloss für die originale Schöpfung eines einzigen Künstlers, sondern auch für das Vorbild aller gothischen Paläste Venedigs erklärt, will nun aber seinerseits den Oberbau in das XVI. Jahrh. setzen, was bei Vergleichung mit andern venetianischen Bauten der Renaissance gradezu undenkbar ist.

blieb ihm nichts übrig, als die Mauern oben bis auf die Säulenstellung hinausrücken und diesem oberen Stockwerke die grösstmögliche Höhe zu geben. Diesen Raum durch neue Loggien zu beschränken oder ängstliche Rücksicht auf das sehr mässige Höhenverhältniss der Gallerien zu nehmen, wäre dem Zwecke entgegen gewesen. Es kam daher nur darauf an, die schwere Last dieses obern Aufsatzes durch die äussere Ausstattung zu erleichtern. An blinde Arcaden oder überhaupt an Theilung dieser Masse zu denken, fiel dem Meister von 1424 nicht ein; er war kein gelehrter Architekt, sondern ein venetianischer Steinmetz, ein Tajapietra, wie sich Meister Bartolomeo noch 1463 nennt, und kannte nur die flache, malerische Ornamentation venetianischer Paläste. Es ist daher begreiflich, dass er auch hier nur ein malerisches Mittel zur Erleichterung dieser Mauermasse fand, indem er sie durch diagonale Streifen in den auch sonst in Venedig beliebten hellen Farben rautenförmig theilte. Die Diagonale wirkt immer insofern erleichternd, als sie die Gedanken horizontaler Lagerung und verticaler Stützung, also die Erinnerung an das Gesetz der Schwere, beseitigt, und statt dessen eher an Zelte oder an gewebte Stoffe erinnert, wie man sie hier zu den Markisen, deren Spuren wir noch erkennen, zu verwenden gewöhnt war.

Das einzige Bedenken, welches man gegen die Annahme der früheren Entstehung der Säulenreihen geltend machen kann, bezieht sich auf die Sculptur eines Theils ihrer Kapitäle, namentlich ihres prachtvollen Laubwerks, welche in der That theilweise über den Styl des XIV. Jahrhunderts hinaus zu gehn scheint, und besonders bei den Kapitälen, die sich der Porta della carta nähern, sehr den plastischen Arbeiten der Familie Bon gleicht. Indessen finden sich, besonders an der Façade nach der Riva degli Schiavoni, auch Kapitäle die anscheinend älter sind, und auch der Umstand, dass an jenen jüngern vier Mal dieselben Gegenstände wie an diesen ältern wiederholt sind, begünstigt die Vermuthung einer Arbeit in verschiedenen Zeiten. Wie es damit hergegangen, bleibt zweifelhaft; ein sonst gut unterrichteter Schriftsteller des XVI. Jahrhunderts*) behauptet, dass im Jahre 1423 (also ohne Zweifel bei demselben Bau, den die Chronik in das Jahr 1424

*) Sansovino in seiner Beschreibung von Venedig S. 119 bis 125.

setzt) die Bögen nächst der Porta della Carta, welche noch gefehlt hätten, nach dem Entwurfe der ältern Meister hinzugefügt seien, und wenn man die Geschicklichkeit der italienischen Steinarbeiter bei solcher Nachahmung älterer Vorbilder, die wir auch sonst bemerken, in Rechnung bringt, ist es denkbar, dass er Recht hat und dass selbst die ganze Architektur dieser letzten Bögen erst dem Herstellungsbau angehört. Es ist indessen ebenfalls möglich, dass nur die Kapitäle anfangs unvollendet eingesetzt und erst nachträglich an Ort und Stelle behauen sind*), so dass jedenfalls der Zweifel der darüber besteht, uns nicht bestimmen kann, auch die Structur der Gallerien in diese späte Zeit zu versetzen.

Endlich kommt dann auch der Umstand in Betracht, dass die Anordnung des Dogenpalastes ganz isolirt dasteht. Alle Paläste Venedigs von den ältesten bis in die Renaissance hinein behalten die alte Eintheilung in Mittelbau und Flügel bei und folgen der Regel, die Geschosse nach oben zu leichter zu bilden. Wäre der Dogenpalast wirklich die freie Erfindung eines angesehenen Meisters, denn nur einem solchen würde man diese Aufgabe anvertraut haben, so liesse sich kaum denken, dass nicht er selbst oder ein Andrer den Versuch gemacht haben würde, dies neue System auch noch ein zweites Mal anzuwenden. Der Mangel aller solchen Versuche lässt daher darauf schliessen, dass die Zunft der Bauleute einverstanden war, diesen Oberbau nur als einen Nothbehelf, nicht als ein Muster zu betrachten. Ganz anders dagegen verhält es sich mit den Arcaden, besonders mit der obern des Dogenpalastes; Maasswerk derselben Art, wie hier, kommt wie schon erwähnt überaus häufig vor, allein mit einer bemerkenswerthen Verschiedenheit. In allen andern Fällen haben die

*) Vgl. über alle diese Fragen ausführliche Untersuchungen bei Mothes S. 191—196, 253, 269 ff., der indessen die Verschiedenheit zwischen der Porta und den verschiedenen Theilen des Palastes noch nicht stark genug schildert. Namentlich weicht auch das Plastische des Palastes, selbst die grosse, unmittelbar an der Ecke der Porta stehende Gruppe, das Urtheil Salomonis, von den Figuren an dieser, und zwar sehr vortheilhaft ab. Auch Kugler, Baukunst III. 575, neigt sich der von mir vorgetragenen Ansicht zu. S. Abbild. einiger Kapitäle bei Cicognara St. d. Sc. I. Tab. 28—30 und bei Selvatico p. 132, 133.

Bögen und Kreise nur zwei Drittel, höchstens drei Viertel der Höhe der sie tragenden Säulen; hier sind sie denselben an Höhe gleich und erscheinen dadurch schwerfälliger und lastender als wünschenswerth. Wären diese Hallen erst 1424, also gegen das Ende der Anwendung gothischer Formen in Venedig, wo man zahlreiche Beispiele dieses Maasswerks vor Augen hatte, errichtet, so wäre dieser Missgriff kaum denkbar. Stammen sie dagegen aus der Zeit von 1340, waren sie vielleicht das erste Beispiel dieser eleganten Form oder doch eines der ersten, so lässt sich begreifen, dass der Meister (vielleicht mit Rücksicht auf die Bekrönung, welche die Gallerie damals erhielt) grade von solchem Verhältniss eine günstige Wirkung hoffen konnte.

Die Zahl der Paläste dieses Styls ist überaus gross. Am Canale grande sind sie fast überwiegend, und in der That erscheint ihre heitere phantastische Pracht nirgends an so natürlicher Stelle als an dem grossen Wasserspiegel dieser Hauptstrasse Venedigs; aber auch an entlegeneren Stellen, an den einsamen kleinen Plätzen der Inseln oder selbst in engen Strassen, wenn die Kanäle eine Wendung machen, welche Raum für den Anblick gewährt, tauchen sie überall auf. Zu den grössesten und schönsten gehören am grossen Kanal die aneinanderstossenden Paläste Giustiniani und Foscari, dann der jetzige Gasthof der Europa, die Paläste Pisani-Moretta, Cavalli, Barbaro, Bernardo. Zu den spätesten dieser Art gehört die durch ihre anmuthigen Verhältnisse und durch den reichen Schmuck mit farbigen Marmorstücken und Fragmenten so anziehende und beliebte Cà Doro*),

*) Es ist (nach Selvatico) erwiesen, dass sie im Besitze der Familie Doro gewesen und daher der Name nicht, wie man gewohnt war, Cà d'oro (das Goldhaus) zu schreiben sei. Sie besteht bekanntlich nur aus zwei Theilen, einem mit einer Loggia wie sonst im Mittelbau und einem Flügel, der jedoch breiter gehalten wie gewöhnlich, und man hat in vielen Abbildungen (schon in Cicognara's Fabbriche più cospicue) diesen vermeintlichen Mangel durch Hinzufügung des andern Flügels verbessert. Allein es ist wahrscheinlicher, dass gleich anfangs aus einer Rücksicht der Bequemlichkeit oder Oekonomie nur dieser eine Flügel beabsichtigt ist. Mothes, der die Cà Doro S. 231 ff. einer ausführlichen Kritik unterwirft und ihre späte Entstehung, wie mir scheint, überzeugend nachweist, macht es sehr wahrscheinlich, dass sie an Stelle eines ältern Palastes, von dem die unteren Säulen und die vielen alten Fragmente stammen, erbaut sei und damit mag auch die unsymmetrische

übrigens aber lässt sich eine chronologische Ordnung unter ihnen schon desshalb nicht feststellen, weil häufig einzelne Verschönerungen zu verschiedenen Zeiten daran angebracht, namentlich ganze Loggien, deren Einrichtung dies erleichterte, eingefügt sind.

Sind diese Maasswerkformen wie wir vermuthen erst nach dem Vorgange des Dogenpalastes um 1340 aufgekommen, so muss man über ihre grosse Verbreitung erstaunen. Denn nicht bloss in Venedig sind sie sehr häufig, sondern in allen Städten des venetianischen Gebiets, selbst noch in Brescia kommen einzelne Exemplare dieses Styls vor. Indessen ist es begreiflich, dass in einem geschlossenen und grade damals sehr reich begüterten Adelskreise diese brillanten Formen so beliebt und Mode werden konnten, dass man sie fast für eine Nothwendigkeit hielt und freigiebig anwendete, und es blieb noch immer, da die Anwendung derselben sich bis gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts erstreckte*) ein Zeitraum von etwa hundert Jahren, der für die zahlreichen Fälle wohl ausreichte.



Auf den Kirchenbau hatte diese phantastische Gothik keinen Einfluss; selbst das Fenstermaasswerk behielt die strengeren Formen des festländischen Styles bei. Nur die Portale, sowohl die zu den Kirchhöfen als die in die Kirchen selbst führenden, machen oft eine Ausnahme, indem man sie oberhalb des Thürsturzes mit einem mächtigen, geschweiften,

Anlage zusammenhängen, indem der andre Flügel vielleicht schon getrennt und in andre Hände übergegangen, oder das Ganze mit demselben dem neuen Erwerber zu gross war.

*) Mothes a. a. O. S. 220 giebt das Beispiel der Erhöhung des Pal. Foscari, welche im J. 1437 noch in diesem Style ausgeführt ist. Auch das Grabmal des Beato Pacifico in S. Gio. e Paolo aus demselben Jahre und andre Gräber bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus sind noch überwiegend gothisch.

oft mit Kriechblumen und immer oben mit einer grossen, einem Federbusch gleichenden Blume geschmückten, auch wohl von zwei derben Fialen flankirten Spitzbogen bedeckte. Da die Bogengliederung ohne irgend eine Verbindung der ganz in sich abgeschlossenen Thürbekleidung aufliegt und selbst die Fialen nicht vom Boden, sondern von frei aus der Mauer hervorspringenden Consolen aufsteigen, so ist auch jeder Schein einer constructiven Bedeutung aufgegeben und das Ganze ist nur ein phantastischer, oberhalb der einfach viereckigen Thüre der Wand angeklebter Schmuck, der aber als solcher nicht ohne Reiz ist. Einfachere Bildungen dieser Art haben die Eingangsthore an den Umgebungen von S. Maria de' Miracoli und an S. Zaccaria, reichere die Seitenportale an der grossen Kirche der Frari und besonders an S. Stefano, wo die vortreffliche, aber fast zu üppige Behandlung schon auf das zweite Viertel des XV. Jahrhunderts deutet. Eine andre sehr beliebte Verwendung gothischer Formen gewährten die Heiligenbilder über den Brücken der kleinen Kanäle, welche als Reliefs auf einem die schmale Gasse an den Eckhäusern überspannenden Steinbalken ruhend von einem hohen Spitzgiebel mit durchbrochenem oder blindem Maasswerke überdacht zu sein pflegen. Endlich blieb aber auch die alte Marcuskirche nicht ohne den Reiz dieses neuen Styls, indem sie nicht nur Radfenster in den Kreuzschiffen, sondern auch (muthmasslich nach einem Dachbrande von 1423) die Ausstattung ihrer Façade mit den kühn geschweiften und in meisterhafter plastischer Ornamentation reich verzierten Spitzgiebeln über den fünf Rundbögen der Vorhalle und den dazwischen emporragenden Tabernakeln erhielt. So wenig dieser Aufsatz dem Styl des alten Gebäudes entspricht, lässt sich doch nicht läugnen, dass er im Ganzen nicht unvortheilhaft wirkt, indem er die fremdartige Erscheinung desselben zugleich phantastisch steigert und doch wieder auf dieser Stelle einbürgert*). Er giebt, wie in seiner Art der Dogenpalast, einen glänzenden Beweis von dem decorativen Talent dieser venetianischen Meister, welche, wenn es Noth that, sich über die Regeln stylistischer Einheit und Symmetrie kühn wegsetzten und, bloss ihrem malerischen Gefühle folgend, Compo-

*) Vgl. die sehr gute Ausführung bei Mothes a. a. O. S. 266.

sitionen von einem mährchenhaften Reize hervorbrachten, welche der wunderbaren, mit den Steinmassen ihrer Paläste aus dem Wasser aufsteigenden Stadt so eigenthümlich zusagen.

Diese phantastische, rein malerische Behandlung begründet die Verwandtschaft des venetianischen mit dem maurischen Styl, während alle Details sich entweder, wie die Verbindung korinthisirender Kapitäle und gewundener Säulenstämme mit den Spitzbögen, der gewöhnlichen italienischen Gothik, oder, wie die Profilirung und Gliederung des Maasswerks der deutschen Schule enger anschliessen. Allein auch dieses Anschliessen an den nordischen Styl erstreckt sich nur auf Details und beruhet nicht auf einem nähern Verständniss, die Horizontale herrscht hier vielmehr fast noch entschiedener vor wie in andern italienischen Localschulen und jene wohl copirten Details bilden eben nur eines der contrastirenden Bestandtheile dieses eigenthümlichen Mischstyles.

Fünftes Kapitel.

Anfänge italienischer Plastik u. Malerei.

Man sollte glauben, dass das grosse bildnerische Talent der Italiener, wenn auch während der Zeiten sittlicher Verwilderung verwahrlost und in Rohheit versunken, sich sofort nach der Bildung besserer politischer Zustände zurecht gefunden und gehoben haben müsse. Drängte es sich ja doch selbst in der Architektur und zum Nachtheil derselben überall hervor, wie viel mehr müsste es sich auf seinem eigenen Gebiete, in darstellenden Werken, geltend gemacht haben, wo es ungehindert aus der Natur schöpfen konnte. Allein das geschah keineswegs, vielmehr finden wir noch lange die Fortdauer derselben Rohheit, und erst gleichzeitig mit und selbst nach dem Aufkommen der gothischen Architektur eine etwas mehr geregelte Kunstübung, die sich aber anfangs meist an byzantinische Vorbilder anschliesst, und erst am Schlusse des XIII. Jahrhunderts sich zum wirklichen Ausdrucke nationaler Empfindung erhebt.

Bei der Geschichte und Erklärung dieses Herganges sind wir in andrer Lage als bei unsern bisherigen Betrachtungen. Während wir nämlich das ganze Mittelalter hindurch und selbst noch bei der italienischen Architektur ausschliesslich auf die Monumente angewiesen waren und aus ihnen mit Hülfe von wenigen Inschriften und zufälligen Nachrichten die geschichtlichen Hergänge entnehmen mussten, besitzen wir über die Frühzeit der italienischen Plastik und Malerei schon ältere, wenn auch nicht völlig gleichzeitige Berichte und eine daran anknüpfende reichhaltige Literatur. Allein diese Berichte, denen wir die Bewahrung der damaligen Tradition verdanken und welche daher bleibend die Grundlage unserer Studien bilden, enthalten nicht bloss zahlreiche Irrthümer im Einzelnen, sondern geben auch im Ganzen

eine unrichtige Auffassung der weiter zurückliegenden Vorzeit, welche dennoch, durch das Ansehn dieser Quellen, mehr oder weniger auf die späteren Schriftsteller überging und dieselben bei ihren weiteren Forschungen beherrschte. Die Kraft dieses Vorurtheils ist nun zwar seit einigen Jahrzehnten, namentlich seitdem zuerst der Deutsche Rumohr und der Däne Gaye das Beispiel strengerer Kritik gegeben und auf die Nothwendigkeit näherer urkundlicher Forschungen hingewiesen haben*), gebrochen, aber doch nicht soweit besiegt, dass sie nicht noch theilweise nachwirkten, und jedenfalls ist auch die Kenntniss jener älteren Ansicht zum Verständniss späterer unvermeidlicher Untersuchungen und zur Benutzung der älteren Literatur nöthig, so dass wir hier, ehe wir zur Erzählung der geschichtlichen Hergänge übergehn können, uns durch eine kritische Betrachtung der älteren Auffassung Bahn brechen müssen.

Der bedeutendste und einflussreichste dieser ältern Berichterstatter ist bekanntlich der Maler Georg Vasari, welcher in seinem zuerst im Jahre 1550 herausgegebenen grossen Werke den Biographien, welche den Hauptbestandtheil desselben bilden, auch eine Erzählung der frühesten künstlerischen Hergänge vorausschickte. Nach seiner Darstellung ging der Aufschwung von einigen wenigen Persönlichkeiten aus. Seit den Zeiten Constantins und Gregors des Grossen, so nimmt er an, war die Kunst in Folge der Zerstörung der antiken Tempel und Denkmäler in Italien in so gänzlichen Verfall gerathen, dass Sculptur und Malerei so gut wie völlig untergegangen waren**), und nur griechische Meister, weil sie allein schwache Ueberreste künstlerischer Technik behalten hatten, auch in den italienischen Städten diese

*) Rumohr bekanntlich in den Ital. Forsch. (1827—1831), 3 Bde. Gaye hauptsächlich in der Urkundensammlung: Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI. Firenze 1839. 3 Bde. Dass diesen beiden Ausländern das angegebene Verdienst gebührt, und dass von ihnen eine neue Aera in der Behandlung der Kunstgeschichte datire, gestehen die gründlicheren Italiener selbst unbedingt ein. Vgl. Bonaini, Memorie intorna alla vita ... di Francesco Traini (Pisa 1846) in der Einleitung.

**) La pittura piuttosto perduta che smarrita-poco meno che spenta affatto. Vgl. die Erzählung im Proemio cap. XVI. (in der Ausg. bei Lemonnier p. 212), im Leben des Cimabue und in dem des Niccolò Pisano.

Künste in ihrer rohen und stumpfen Weise betrieben. So sei es bis um das Jahr 1250 geblieben, wo die Regierung von Florenz, weil es in ihrer Stadt an Künstlern fehlte, gewisse griechische Maler dorthin berufen habe, deren Arbeiten dann das natürliche Talent des Florentiners Cimabue anregten, so dass er zuerst ihnen ihre Künste abzusehn suchte, dann bei ihnen förmlich in die Lehre trat, und nun, während sie handwerksmässig und ohne Eifer fortarbeiteten, sie in der Zeichnung sowohl wie in der Farbe weit übertraf und damit den Weg zu weitern Fortschritten bahnte. Ungefähr um dieselbe Zeit aber sei etwas Aehnliches in der Sculptur und zwar durch Niccolò von Pisa geschehn, der als Gehülfe griechischer Bildhauer am Dome seiner Vaterstadt beschäftigt, durch die Schönheit eines bestimmten antiken Sarkophags erweckt, die Schwächen dieser seiner Meister erkannte und nun ebenfalls sich dem Besseren zuwandte. Dies alles trägt der Vater der Kunstgeschichte in seiner lebendigen Weise mit den genauesten Details vor. Er führt uns in Pisa an den Sarkophag, dessen Schönheit Niccolò's Kunstgefühl erweckt habe, er zeigt uns in Florenz den jungen Studenten aus dem adeligen Hause der Cimabue, der heimlich aus der Schule in jene Kapelle läuft, wo die Griechen malen, ihnen zusieht, sie nachahmt und dabei so unverkennbare Proben seines Talents ablegt, dass selbst sein Vater endlich nachgeben muss und, einen ehrenvollen Erfolg davon hoffend, ihn jenen fremden Meistern in die Lehre giebt.

Dass diese Geschichte nicht völlige und wörtliche Wahrheit enthält, ist nun zwar längst anerkannt. Die Capella Gondi in S. Maria novella, wo Vasari jene Griechen malen lässt, war damals noch gar nicht erbaut, von der Berufung derselben spricht keine Chronik, keine Urkunde, jedenfalls konnte sie nicht deshalb geschehen sein, weil es an einheimischen Malern fehlte. Denn solche kommen in florentinischen Urkunden häufig, schon seit 1066 vor, und da eine derselben im Jahre 1269, also etwa 10 Jahre nach jener angeblichen Berufung der Griechen, einer „Strasse der Maler" erwähnt, so muss es damals und schon seit längerer Zeit eine zahlreiche Gilde sesshafter Maler gegeben haben*). Und

*) Vgl. die Anmerkung der Herausgeber des Vasari a. a. O. S. 253 und Rumohr I. 327.

wie von Florenz lässt sich auch von den andern grössern Städten nachweisen, dass Bildnerei und Malerei nie gänzlich erloschen oder ganz in griechischen Händen gewesen sind.

Aber diese Thatsachen wurden erst allmälig ermittelt, und jene Erzählung war so lebendig vorgetragen und entsprach so sehr dem italienischen Geschmacke, dass sie sich fest einprägte und nachwirkte. Wie Vasari selbst liebten die Italiener durchgängig die novellistisch-biographische Betrachtungsweise, welche die geschichtlichen Hergänge an einzelne, überraschend hervortretende Persönlichkeiten knüpft, und die Vorstellung einer künstlerischen Grossthat, welche das Land von der Herrschaft des fremden Styls befreit habe, schmeichelte der Ruhmbegierde. Hatte Vasari sich auch mit jener Berufung der Griechen nach Florenz oder mit dem angenommenen gänzlichen Mangel einheimischer Künstler geirrt, so hielt man doch daran fest, dass die Kunst im Wesentlichen durch Griechen betrieben sei, und dass erst Schüler derselben und zwar zuerst Cimabue sich über diese ihre Meister und ihren handwerksmässig stumpfen Betrieb zu künstlerischer Auffassung erhoben hätten. So wurde es namentlich von den Florentinern, in dem an sich wohlbegründeteten Gefühle ihres künstlerischen Uebergewichts, aufgefasst und am dreistesten durch Baldinucci dahin ausgelegt, dass Cimabue gradezu der Stammvater aller italienischen Kunst, und die jeder andern Stadt durch mittelbare oder unmittelbare Uebertragung von ihm herzuleiten sei. Erst diese Behauptung erregte den Widerspruch. Bologna, Pisa, Siena besassen ältere, einheimische, zum Theil mit Malernamen bezeichnete Gemälde und nahmen daher jenen Ruhm des Cimabue für ihre Mitbürger in Anspruch, andre Städte zeigten wenigstens urkundlich erwähnte Künstlernamen auf, und es erhob sich ein heftiger Streit, welcher Stadt die Priorität gebühre, der zum Theil noch bis auf unsre Tage dauert, während einsichtigere Männer zwar ein Mitwirken Vieler und ein allmäliges Befreien aus den Fesseln stationär griechischer Kunst annahmen, aber doch dem reizbaren Localpatriotismus wenigstens durch das Zugeständniss eines Antheils an diesem Ruhme entgegenkommen zu müssen glaubten. Allein bei diesem Streite und dieser schonenden Behandlung ging man unwillkürlich und stillschweigend

auf jene Annahme des ausschliesslichen Kunstbetriebes durch Griechen und der Erhebung durch italienische Schüler dieser Griechen ein, ohne zu prüfen, ob wirklich solche Griechen in grosser Zahl anwesend gewesen und wodurch sich griechische Kunst von der einheimischen, aus altchristlichen Traditionen hergeleiteten genau unterscheiden lasse, und kam durch den Streit über unbedeutende Namen, mit denen man die Kunstgeschichte belud, und durch die stete Verwechslung der Nationalität der Künstler mit der der Kunst in endlose Verwirrungen und Willkürlichkeiten, so dass die überaus reiche Literatur, deren sich die italienische Kunstgeschichte erfreut, die Kenntniss der wirklichen Verhältnisse eher erschwert als befördert*).

Geht man näher auf die Quellen ein, aus welchen Vasari seine Kunde von jener dreihundert Jahre vor ihm liegenden Zeit geschöpft haben kann, so lernt man ihn besser verstehn. Der Gegensatz von griechischer und italienischer Kunst, von dem er

*) Wie verwirrend dieser literarische Reichthum ist, sieht man schon bei der Vergleichung der Geschichte der Sculptur mit der der Malerei. Jene, für die überaus wenig gethan ist, da Cicognara in der Storia della Scultura, dem einzigen grössern Werke über diesen Kunstzweig, die frühe Zeit nur sehr allgemein und mit höchster Leichtigkeit und Unbestimmtheit berührt, stellt sich uns viel klarer dar als die Malerei, welche der Hauptgegenstand des Interesses der Italiener war. Grade bei dem neuesten Geschichtschreiber (Rosini, Storia della pittura italiana, Pisa 1839) ist die Verwirrung wahrhaft Mitleid erregend, und auch Lanzi, obgleich er besser unterscheidet und nicht so leicht wie Rosini oberflächliche, auf Vasari's Darstellung gebaute Aeusserungen später Schriftsteller als authentische Nachrichten behandelt, hat sein Buch mit einem Ballast unnützer Namen überladen und giebt durchaus keine Anschauung von dem wirklichen Hergang. Selbst die fremden Bearbeiter italienischer Kunstgeschichte sind dadurch mehr oder weniger auf Abwege gerathen und haben, indem sie die Resultate bestreiten, allzu oft die Prämissen irrigerweise zugegeben. Agincourt hält das Dogma von Griechen und Schülern der Griechen völlig fest und glaubt beide nach sehr äusserlichen Kennzeichen unterscheiden zu können. Fr. Köhler in seinen übrigens gehaltvollen Aufsätzen über die Anfänge italienischer Kunst (Kunstblatt 1826, 1827) sucht ganz wie Vasari und Baldinucci nach einem Stammvater dieser Kunst, den er nur im Gegensatze gegen diese in Parma gefunden zu haben glaubt. Rumohr's Ansichten nähern sich im Wesentlichen der Wahrheit, nur dass er im Kampfe gegen italienische Vorurtheile auf eine Spitzfindigkeit und Rechthaberei gerathen ist, die ihn oft auf falsche Wege führt.

ausgeht, kommt bei den Schriftstellern des XIII. und XIV. Jahrhunderts, in deren Zeit er grade gefallen sein soll, noch nicht vor. Selbst Dante, der über Angelegenheiten der Kunst sehr gut unterrichtet ist und sich oft fast wie ein Künstler äussert, und eben so sein früher, bald nach seinem Tode schreibender, unten noch näher zu erwähnender Commentator kennt ihn noch nicht. Dieser bemerkt in Beziehung auf Cimabue nur, dass er ein in seiner Zeit ausgezeichneter Maler, aber sehr hochmüthig und reizbar gewesen, und Dante giebt gradezu das Verhältniss Giotto's zu Cimabue als das des gewöhnlichen Fortschrittes an. Er scheint daher gar nicht zu wissen, dass um diese Zeit, sei es bei Giotto oder bei Cimabue, eine so gewaltige Umwandlung der Kunst stattgefunden habe. Erst im XV. Jahrhundert finden wir den Gegensatz des Griechischen und Italienischen erwähnt, und zwar bei zwei Künstlern, welche Aufzeichnungen über ihre Kunst hinterlassen haben, bei Cennino di Andrea Cennini, einem mittelbaren Schüler Giotto's, der um 1437, und bei Lorenzo Ghiberti, dem berühmten Bildhauer, der um 1450 schrieb*). Beide aber sprechen nicht, wie Vasari und die spätern italienischen Schriftsteller, von Personen, von griechischen oder italienischen Malern, sondern von einer griechischen und italienischen Kunst; sie unterscheiden zwei Manieren, von denen sie die ältere als die griechische bezeichnen, ohne anzudeuten, dass diese auch von Griechen in Italien geübt oder gelehrt sei**). Ghiberti spricht zwar ein Mal auch von der Rohheit „der Griechen", welche Giotto zuerst überwunden habe, aber es ist das augenscheinlich nur ein zur Abwechslung gewählter Ausdruck für Maniera greca. Denn alle Maler „griechischer Manier", welche er namentlich nennt, Cimabue, Pietro Cavallini und Duccio, sind Italiener, und er kann daher, indem er, wie Cennini, Giotto für den Erneuerer der Kunst erklärt, bei jenem Gegensatze

*) Dies ergiebt sich aus seinen von ihm erwähnten eignen Arbeiten, deren Chronologie wir kennen.

**) Cennino in seinem Trattato cap. I.: Giotto rimutò l'arte del dipignere di greco in latino e ridusse al moderno. — Ghiberti in seinem Commentar (abgedr. in der angef. Ausg. des Vasari und zum Theil bei Cicognara Storia della Scultura): Cimabue ... tenea la maniera greca; in quella maniera ebbe in Etruria grandissima fama. Giotto-arrecò l'arte nuova; lasciò la rozzezza de' Greci etc.

des Griechischen und Italienischen nur an die Verschiedenheit zweier in Italien herrschender und von Italienern geübter Kunstrichtungen denken. Dass sie dann beide die ältere Richtung griechische Manier nannten, erklärt sich ganz einfach dadurch, dass sie bei den Byzantinern ähnliche Züge wahrnahmen, und dass es ihnen darauf ankam, das Unverständliche, Fremdartige, das jene ältern Werke für sie hatten, durch ein prägnantes, anschauliches Wort zu bezeichnen. Zu allen Zeiten, selbst in unsern Tagen, ungeachtet der grösseren allgemeinen Bildung, bedürfen die Künstler zur Verständigung unter sich solcher genereller Bezeichnungen, bei denen es auf genaue historische Begründung nicht ankommt, und die bald typisch werden und sich lange fortpflanzen. Giotto hatte die Kunst auf tiefern Ausdruck nationaler, verständlicher Gefühle hingeleitet, und seine Kunstweise hatte rasch in allen Theilen Italiens mehr oder weniger Anklang und Nachahmung gefunden; dies war ein hinreichender Grund, sie als die italienische oder wahre, die Nachklänge jenes ältern spröderen Styls aber, die sich noch lange erhielten und für deren Kritik man eines Wortes bedurfte, mit dem des „Griechischen" zu bezeichnen. Dieser Sprachgebrauch konnte natürlich erst entstehen, nachdem Giotto's Schule die unbestrittene und allgemeine Herrschaft in Italien erlangt hatte; seine Zeitgenossen, Dante und dessen Commentator, konnten ihn daher nicht kennen, während er den Künstlern der dritten oder vierten Generation nach Giotto, zu denen Cennini und Ghiberti gehörten, geläufig war und sich nun traditionell erhielt. Indessen nicht ohne Veränderung. Je mehr die Renaissance feste Wurzeln fasste, desto mehr trat nun auch Giotto in den Hintergrund und rückte allmälig mit Cimabue zusammen. Der eine war veraltet wie der andre, ja das an die Reproduction der Antike gewöhnte Auge der Maler des XVI. Jahrhunderts fand bei Cimabue verwandtere Züge und eine gewisse Hoheit und Würde, die Giotto abging. Man konnte daher die Ehre, welche Cennini und Ghiberti diesem zuerkannt hatten, ihm nicht mehr erhalten, die Grenze des Griechischen und Italienischen nicht mehr zwischen beide verlegen, sondern betrachtete schon Cimabue als den Anfänger der italienischen Kunst*) und musste nun die Ver-

*) So stellt es schon Landino in Proemio zu seinem Commentar der

treter des griechischen Styles, für die man keinen bestimmten Namen hatte und sie daher schlechtweg „Greci“ nannte, weiter hinausrücken. Vielleicht fand Vasari diese Auffassung schon in den „Aufzeichnungen alter Maler“ vor, welche er grade bei der Nachricht von dem glänzenden Erfolge der grossen Madonna Cimabue's anführt, also bei einer sagenhaften Thatsache, welche Cimabue's Bedeutung sehr hoch stellte*). Jedenfalls wird er von den Ansichten des Ghiberti, dessen Commentar er kannte und im Leben des Duccio ausdrücklich citirt, nicht ohne Noth abgewichen sein. Nach Ghiberti's Darstellung dauerte der Schlaf der Kunst von der Zerstörung der antiken Tempel bis auf Giotto gleichmässig fort; Vasari hatte, ungeachtet der Flüchtigkeit seines Auges, doch zuviel gesehn, um dem beizustimmen. Er fand rohe stumpfe Arbeiten, dann eine Zahl von wirklich byzantinischen oder ihnen nachgeahmten Gemälden, die wenigstens eine sorgfältigere Behandlung hatten, und entdeckte endlich bei Cimabue Fortschritte und Verdienste neben einer gewissen Verwandtschaft mit diesem byzantinischen Style. Er modificirte daher Ghiberti's allzu allgemeine Darstellung in der Art, dass er zwar eine ausschliessliche Praxis der Griechen während des ganzen Mittelalters annahm, dabei aber doch voraussetzte, dass es zuweilen, vielleicht oft und längere Zeiträume hindurch auch an solchen Griechen gefehlt haben möge, bis diese kurz vor Cimabue in grösserer Zahl und mit grösserem Erfolg gewirkt hätten. Da nun überdies seine Anschauungen sich im Wesentlichen auf Toscana und besonders auf Florenz beschränkten (selbst in Rom scheint er für kunsthistorische Betrachtung keine Zeit gehabt zu haben), so ergab sich daraus seiner lebendigen Phantasie ganz von selbst jener Hergang der Berufung griechischer Meister nach Florenz und ihres Lehrverhältnisses zu Cimabue.

divina comedia dar. Nachdem vorher die Malerei roh und ohne Ausdruck gewesen, habe zuerst Cimabue i lineamenti naturali e la vera proporzione gefunden und die bisher todten Gestalten der Malerei lebendig gemacht. Er würde noch berühmter geblieben sein, wenn Giotto ihn nicht verdunkelt hätte.

*) Vasari a. a. O. S. 225. Dass Vasari auch sonst manche schriftliche Berichte benutzte, ergiebt sich besonders aus dem Leben des Gaddo Gaddi, wo er von einem „libretto antico“ spricht, das ihm Nachrichten über diesen und über andre gleichzeitige Kunstereignisse gegeben habe. Daselbst S. 295, 297.

Streifen wir von dieser seiner Erzählung das novellistische Element ab und halten wir nur das Allgemeine fest, dass nämlich dem Aufschwunge der italienischen Kunst eine stärkere Aneignung byzantinischer Eigenthümlichkeiten vorher gegangen sei, so wird dies in der That der Wahrheit entsprechen. Allerdings aber haben wir dann auch hier erst aus den Monumenten selbst die innern Ursachen und das Maass dieses byzantinischen Einflusses kennen zu lernen.

Wir wollen dabei wieder mit einer Uebersicht der **Miniaturen** anfangen. Zwar hat dieser Kunstzweig hier bei Weitem nicht die Bedeutung wie bei den nordischen Nationen, wo die Miniaturmalerei wirklich die Schule für höhere Malerei wurde. Das war sie in Italien niemals und überhaupt wurde sie erst im XIV. und besonders im XV. Jahrhundert recht beliebt und blühend, während Miniaturen des XII. und XIII. Jahrhunderts ziemlich selten und ohne Originalität sind. Aber dennoch sind sie ausreichend, um einen chronologischen Ueberblick, namentlich über die Frage, in welchem Maasse und zu welcher Zeit fremder Einfluss geherrscht habe, zu geben. Grade die Miniatur ist der Kunstzweig, durch welchen die Byzantiner sonst am meisten auf das Ausland wirkten, und den sie auch hier, eben wegen jener geringen Neigung der Italiener, am leichtesten in Händen behalten haben würden. Grade hier müsste ihre ausschliessliche Thätigkeit am augenscheinlichsten sein, und grade hier treffen wir sie nicht an. Betrachten wir die Handschriften des XI. und XII. Jahrhunderts, deren italienischer Ursprung erwiesen oder wahrscheinlich ist, so finden wir wohl einzelne Figuren oder Scenen, die wirklich aus byzantinischen Handschriften entlehnt sind*), aber in den meisten fehlt entweder jeder Schein eines solchen Einflusses, oder es zeigen sich zwar ähnliche Züge, die aber nicht sowohl von den Griechen angenommen, als durch gleiche Ursachen, durch die gleiche Einwirkung antiker Reminiscenzen bei schwacher und unbeholfener Kunstübung entstanden zu sein scheinen**). In einer Sammlung von Bullen im Archiv der

*) So in dem Evangeliarium der Vaticana Nro. 5974 bei Agincourt Tab. 104.

**) So bei der Chronik des Klosters S. Vincenzo am Volturno XII. Jahrh. in der Barberinischen Bibliothek, bei dem neuen Testamente Nro. 39, dem

Engelsburg zu Rom aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts, deren Miniaturen, wie der Inhalt ergiebt, in Rom selbst ausgeführt sind, ist an der Figur des h. Petrus, dem die Einwohner von Tivoli einen Eid leisten, die unmittelbare Nachahmung einer antiken Statue unverkennbar, während das schwörende Volk mehr in byzantinischer Weise ausgeführt ist*). In vielen Fällen aber finden sich neben den byzantinischen Anklängen doch wieder keck naturalistische Züge, oder eine Behandlung des Riemwerks in Initialen und Randverzierungen, oder endlich humoristische Arabesken, welche den Byzantinern fremd sind und auf einen nordischen Einfluss hinweisen**). Die öffentliche Bibliothek zu Mantua ist Erbin der Handschriften des benachbarten vormaligen Benediktinerklosters von Polirona geworden, von denen mehrere Miniaturen enthalten. So ein Missale des XII. Jahrhunderts eine grosse Initiale mit dem segnenden Christus und den vier Evangelisten, die aber die Köpfe ihrer Thiersymbole haben, und ein grösseres Bild, die Kreuzigung mit der Ecclesia und Synagoge und mit andern Gruppen, und darunter die Auferstehung. Die grünliche Carnation, die Haltung des Christus mit ausgebogenem Leibe, kleinem Schurz und den vier Nägeln, die kräftige Deckfarbe lassen auf einen byzantinischen Einfluss schliessen, aber doch nur auf einen mittelbaren, und das Ganze hat in der Zeichnung und in der Farbenwahl grosse Verwandtschaft mit deutschen Arbeiten dieser Zeit. In einem Psalterium erinnern die Bilder an das Lobgedicht des Donizo, in einem Commentar zum Evangelium Mathäi aber hat die grosse Initiale, in welcher Abt Petrus das Buch dem Evangelisten überreicht, wieder auffallende Verwandtschaft mit deutschen Miniaturen***). Noch stärker ist die Verwandtschaft

Psalterium Nro. 585, der Horen Nro. 4763 der Vaticana, aus dem XII. und XIII. Jahrh. Agincourt Tab. 69 und 104, Nro. 3 und 10. Tab. 103.

*) Agincourt Tab. 67 Fig. 1, 2.

**) So in den verschiedenen Pergamentstreifen mit dem sogen. Exultet, welche in der Opera de' parati des Pisaner Domes bewahrt werden und wovon Rosini auf dem Titelblatt und Tab. 13 Proben giebt.

***) Abbildungen dieser Miniaturen bei Carlo Arco (delle Arti e degli artifici di Mantova, M. 1857), welcher jedoch die Ecclesia der Kreuzigung, die das Blut des Gekreuzigten auffängt, für die fromme Gräfin Mathilde, die Synagoge aber, welche mit verbundenen Augen und ein Böcklein oder Lamm tragend dargestellt ist, für die Personification ihrer Innocenza e fede hält!

mit diesen in einer jetzt in der Vaticana (Nro. 927) befindlichen, um 1170 vollendeten Chronik des Klosters della Trinità bei Verona*), und besonders in einem sehr merkwürdigen Codex italienischen Ursprungs, der sich aber jetzt in der öffentlichen Bibliothek zu Bern befindet. Es ist ein Lobgedicht auf Kaiser Heinrich VI., verfasst und ihm im Jahre 1195 bald nach der Geburt seines Sohnes, des nachherigen Kaisers Friedrich II., überreicht von einem Magister Petrus de Ebulo, also einem Italiener (aus Eboli), der aber heftig für die deutschen Fürsten und gegen die Anhänger Tancreds Partei nahm. Die zahlreichen Illustrationen dieses Originalexemplars sind bald allegorischen Inhalts: die Tugenden des Kaisers, die Provinzen, welche ihm huldigen, werden personificirt, der Friede, welcher in seinem Reiche herrscht, wird durch eine Art Landschaftsbild dargestellt, auf welchem die verschiedensten Thiere aus einer Quelle trinken; bald satyrisch, wie denn Tancred, der Gegner seines Gönners, stets wie eine Art Missgeburt behandelt wird, dessen unreifes und doch greisenhaftes Gesicht schon bei seiner Geburt die Magd erschreckt; bald historisch, die Krönung und andre Hofereignisse, die Reisen und Kriegszüge des Kaisers darstellend. Dies alles in leichtcolorirten Federzeichnungen, ohne Einrahmung, mit sehr mangelhafter Körperkenntniss, aber mit grosser Lebendigkeit und verständlichem Ausdruck. Besonders die Bewegung der Pferde ist gut gelungen und die Costüme scheinen wirklich den gleichzeitigen nachgeahmt. Dabei ist dann kaum in wenigen Zügen ein entfernter Anklang an byzantinische Haltung zu erkennen, etwa bei den Soldaten, die am Throne des Kaisers mehr schweben als stehen, oder bei den Gestalten antiker Dichter im Eingange des Gedichts. In allem Uebrigen aber ist die Freiheit und Naivetät des Zeichners gerade das Gegentheil von der stylistischen Befangenheit des byzantinischen Styles.

Eben so findet man in dem berühmten Buche Kaiser Friedrichs II. über die Falkenjagd**) nur an der steifen Haltung des sitzenden Kaisers und den gehäuften Falten seines Gewandes Spuren eines entfernten byzantinischen Einflusses, während die

*) Aginc. Tab. 67 Nr. 4—8.

**) Aginc. X. Tab. 73.

Jagdscenen selbst durchaus frei und die Thiere sogar höchst lebendig dargestellt sind.

Andre Miniaturen zeigen, wenn auch nicht grade deutschen Einfluss, so doch einen mehr dem nordischen als dem byzantinischen verwandten Charakter. So eine Handschrift mit den Sermonen des h. Augustinus, welche zu Siena in der öffentlichen Bibliothek bewahrt wird, und wirklich daselbst um 1187, wie die Inschrift ergiebt, entstanden ist. Die Farbenwahl unterscheidet sich hier von der in deutschen Handschriften dadurch, dass das Blau seltener, und grüne, rothe, violette Töne vorherrschend sind, dagegen ist die Formbildung der Figuren, die Riemenverschlingung in den Initalien und der Schmuck mit humoristischen Thiergestalten wiederum dem deutschen Style verwandt und jedenfalls nicht byzantinisch.

Auch das Titelbild der Naturgeschichte des Plinius*) in der Laurentiana zu Florenz, auf welchem Plinius selbst dem Kaiser Titus, der in grüner Tunica mit blauem Mantel nach ritterlicher Weise mit gekreuzten Beinen auf einem Feldstuhle sitzt, sein Manuscript überreicht, zeigt in den Gesichtern mit grossen Augen und rothen Wangen und in der etwas grellen Farbenbehandlung nur einen derben Dilettantismus.

Dagegen trägt ein zufolge ausführlicher Inschrift zu Padua für den Gebrauch des Domes von einem Priester Ysidorus gefertigter und im Jahre 1170 vollendeter Codex**) mit den Evangelien des Kirchenjahres in seinen Miniaturen das Gepräge eines wenn auch noch mässigen byzantinischen Einflusses. Die grünlichen Töne der Carnation, die steife Symmetrie der Compositionen, manche Einzelheiten der Anordnung und Bewegung, z. B. die knechtische Beugung anbetender Gestalten, dann auch selbst ganz

*) Plin. Hist. nat. Pluteus 82 Nro. 1. Der Maler hat sein Porträt, in Laientracht und mit einer Art phrygischer Mütze und seinen Namen beigefügt, der, wenn ich richtig las (Petrus de Slaglosia me fecit), einen slavischen Klang haben würde.

**) Die Inschrift ist von Agincourt, jedoch ohne nähere Kenntniss des Codex, ad Tab. 81 (in der deutschen Ausgabe S. 98) mitgetheilt, doch ist das Wort bonus dort unrichtig zu einem Namen gemacht, während es nur ein Epitheton ornans des Ysidorus ist. Dass dieser Presbyter war, ergiebt die Tonsur auf seinem Bilde.

byzantinische Trachten, lassen daran keinen Zweifel. Doch bestehn die Malereien noch aus Federzeichnungen mit leichten und hellen Farben, die Gewänder sind, obgleich nach missverstandener Antike angeordnet, noch nicht wie später mit Strichen überladen, und die Initialen mit ihren bizarren Thiergestalten zeigen noch den nordischen Geschmack. Es ist möglich, dass in Padua die Nähe von Venedig die Kenntniss byzantinischer Kunst etwas förderte. Indessen kommt ein ähnlicher Einfluss doch auch an andern Orten vor. Dies beweist ein Antiphonarium, das auf der Sapienza (der Universitätsbibliothek) zu Pisa bewahrt wird und wohl schon vor der Mitte des XIII. Jahrhunderts entstanden sein kann. Es hat seine zahlreichen figürlichen Darstellungen nur in den ziemlich grossen, auf Goldgrund stehenden Initialen, welche mit wenigen Figuren, in einer Art Lapidarstyl, die Geschichte ziemlich ausführlich enthalten. So ist z. B. in dem V, mit welchem Mathaeus II. 2 anfängt (Vbi est qui natus est rex Judaeorum) in der mittleren Oeffnung die Anbetung der Magier, auf der einen Seite ihre Reise, auf der andern Seite ihr Erscheinen vor Herodes dargestellt. Die Verzierung des Körpers der Buchstaben mit Riemenwerk und Blumen gleicht dem Styl französischer Handschriften derselben Zeit, die Figuren aber mit schlankem Körperbau, zierlichen Bewegungen, antiken Motiven, die Tracht der Krieger, die Gewandbehandlung mit fein gestrichelten Falten und weissen Lichtern setzen bestimmte byzantinische Studien voraus.

Dasselbe gilt in noch höherem Grade von einem zweiten höchst prachtvollen Codex des Doms zu Padua, der laut ausführlicher Inschrift ebenfalls durch einen Presbyter dieses Domes, Namens Johannes, im Jahre 1259 vollendet wurde und noch jetzt in diesem Dome zum Altardienst benutzt wird*). Er enthält die Stellen der Episteln in ihrer Jahresfolge zum Verlesen bei der Messe und dabei ausser einer grossen Zahl reich mit Arabesken und kleinen Figuren verzierter Initialen sechszehn Bilder von ganzer Grösse des Blattes, welche die Geschichte Christi und Mariä und die

*) Auch hier giebt Agincourt ad Tab. 81 (wiederum ohne nähere Kenntniss des Codex) die schwülstigen Hexameter der Inschrift. Ich habe die sonst noch nicht beschriebenen, mir aus eigener Ansicht bekannten Codices ausführlicher schildern zu müssen geglaubt.

Chöre der Märtyrer, Bekenner und Jungfrauen darstellen. Das reichlich angebrachte Blattgold ist stärker und leuchtender als in den meisten italienischen Manuscripten, die Zeichnung von grosser Festigkeit der Hand, die Modellirung der Körper durch kräftige Schattirung mit weichem Pinsel ausgeführt, die wohlbereitete und glänzende Deckfarbe hält sich meist in dunkeln Tönen und ist oft so übermässig stark aufgetragen, dass sie abblättert. Die Carnation ist bald stark grünlich, bald ziegelroth, die Haltung der Figuren zum Theil zierlich, aber meistens steif, der Ausdruck der Köpfe schwach und starr, der Kopf des Christuskindes greisenhaft, die Gewandbehandlung überladen, wulstig, mit weissen Lichtern auf vortretenden Stellen, aber doch ohne Gefühl für wirkliche Körperform, die Anordnung oft gedankenlos. Alles dieses und dann die barbarische, aber doch an römisches Costüm erinnernde Rüstung der kriegerischen Märtyrer beweist augenscheinlich byzantinischen Einfluss, auch fehlen hier die Randverzierungen, welche der nordische Styl liebte.

Die Reihe dieser im Laufe des Jahrhunderts von 1150 bis 1250 entstandenen Miniaturen, so unvollständig sie ist, beweist doch unzweifelhaft, dass von einem ausschliesslichen Betriebe der Kunst durch Griechen oder auch nur von einer überall herrschenden „griechischen Manier" nicht die Rede sein kann*). Aber eben so wenig erkennen wir den Anfang einer eigenthümlich italienischen Kunstrichtung, sondern ein unsicheres Schwanken, das nach irgend einer Regel sucht, und sich gleichzeitig bald an byzantinische, bald an einheimische altchristliche Werke, bald aber auch an die mehr phantastische Weise der nordischen Kunst anschliesst. Unter den genannten Miniaturen sind drei ungefähr aus demselben Jahre 1170; die Bullensammlung in Rom zeigt den Einfluss antiker Statuen, das Evangeliarium in Padua byzantinische Studien und die Klosterchronik aus der Umgegend von

*) In einer jetzt in der Bibliothek der Certosa zu Pisa bewahrten Bibel, welche laut beigefügter Urkunde für das Kloster S. Vito in Pisa im Jahre 1169 geschrieben und mit Miniaturen und Initialen versehen ist, nennt sich ein Albertus aus Volterra als scriptor de licteris majoribus de auro et de colore. Da ich sie nur durch die Anführung von Bonaini (Memorie inedite etc. p. 87 und Arch. stor. Ital. VI. Parte II. Sez. II. 44—46) kenne, kann ich über das Stylistische nicht urtheilen.

Verona deutschen Charakter. Und dass dasselbe Schwanken sich noch weit in das XIII. Jahrhundert hinein erstreckte, erkennen wir schon durch die Vergleichung jenes Jagdbuches Friedrichs II. mit dem zweiten Codex des Paduaner Domes.

Man könnte dieses Schwanken bei den Miniaturen dem dilettantischen Charakter dieses Kunstzweiges und der zufälligen Einwirkung solcher transportablen Werke zuschreiben. Allein auch in der höhern Kunst treten diese verschiedenen Richtungen gleichzeitig auf, nur dass sie sich hier mehr localisiren, so dass die eine oder andre derselben an bestimmten Orten herrscht. Es ist bekannt, wie stark die örtlichen Verschiedenheiten Italiens stets auch auf die Kunst eingewirkt haben; in dieser Frühzeit sind es besonders zwei Localitäten, die unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, Rom und Venedig.

In Rom war begreiflicherweise der Eindruck der altchristlichen Werke maassgebend und anfangs in sehr günstiger Weise. Ich erwähnte schon früher des um 1150 enstandenen grossen Mosaikbildes in S. Maria in Trastevere, das mit einem sehr starken Anklang an die Würde der älteren Mosaiken Roms doch auch ein Gefühl für vollere Form und selbst Spuren romantischer Empfindungsweise zeigt*). Fast dasselbe gilt von den muthmasslich einige Jahrzehnte später entstandenen Wandgemälden in der Kapelle S. Silvestro bei SS. Quattro Coronati**). Auf dem einen derselben, welches Christus als Auferstandenen mit entblösstem Oberkörper in der Mitte der Apostel darstellt, und ebenso an den Prophetenbildern in Medaillons ist in der Gewandung und auch in der Haltung die antike Reminiscenz überwiegend. Auch bei den andern Bildern, welche die Geschichte des h. Sylvester in figurenreichen Compositionen sehr ausführlich erzählen und bei

*) Bd. IV. Abth 2. S. 553. Die Abbildung bei Agincourt Tab. 18 Nro. 6 giebt noch weniger eine Vorstellung der grossen Schönheit als die auf Taf. 38 bei Guttensohn und Knapp.

**) Proben derselben bei Agincourt Taf. 101. Die Streifen, welche die Bilder trennen, sind musivischen Arbeiten im Style der Cosmaten nachgebildet. Rumohr I. 351 setzt die Malereien in das XIII. Jahrh., weil er irrig den Bau der Kapelle aus dieser Zeit glaubte (Beschr. Roms III. 504). Allerdings befand sich früher ein von 1248 datirtes Altarbild darin, allein dasselbe unterschied sich auch stylistisch wesentlich von den Wandgemälden.

denen der Maler ganz auf freie Erfindung angewiesen war, ist dieser Einfluss noch fühlbar; die Gewandfalten sind ohne übermässige Häufung, die Körper ziemlich richtig gezeichnet, die Bewegungen, wenn auch schüchtern, doch natürlich und sprechend. Papst und Kaiser haben zwar überall, wo sie erscheinen, stets einen Begleiter mit einem Sonnenschirme bei sich; allein dies beweist nur die Einwirkung byzantinischer Sitte auf den Prunk des päpstlichen Hofes, nicht byzantinischer Kunst. Die Carnation ist gelblich, nicht in dem dunklern Tone der griechischen Maler, die Körper sind zwar ziemlich schlank, aber keineswegs mit starrer, feierlicher Haltung, sondern eher mit flüssiger Linie gezeichnet und bewegen sich ziemlich frei, namentlich haben sie oft eine naive Neigung des Oberkörpers und des Kopfes, welche dem Maler dazu dient, den Ausdruck bald der Demuth, bald der Theilnahme, bald lebhafter oder warnender Rede zu geben. Man darf annehmen, dass grade dies Bestreben, durch die Körperhaltung Geistiges auszudrücken, die Vorliebe für diese schlanke Körperbildung hervorgebracht hat, die sich in dieser Schule erhielt, und die man mit Unrecht als ein Kennzeichen byzantinischen Einflusses betrachtet hat.

Aehnlichen Styls, aber doch schon geringerer, roherer Auffassung sind die Wandgemälde mit den Geschichten der hh. Catharina und Benedict, welche aus den Katakomben von S. Agnese in das christliche Museum des Laterans gelangt sind, und dann das eine, welches als der Ueberrest eines grössern Cyclus in der Kirche der h. Cäcilia aufbewahrt ist, und welches in dem schlafenden Papste, dem die Heilige im Traume erscheint, die naive Anwendbarkeit jener langen Oberkörper sehr schlagend zeigt*). Ein Mosaik an einem jetzt vereinzelten Portale nahe bei S. Tommaso in Formis, welches von Mitgliedern der Cosmatenfamilie ungefähr aus dem Jahre 1218 herrührt**), zeigt jenen antikisirenden

*) Aginc. Peint. Tab. 84. Der Papst schläft nämlich im Sitzen, indem er auf überaus langem Körper das Haupt mit der Hand stützt. Der Gemälde-Cyclus befand sich in der abgebrochenen Vorhalle und ist bei Agincourt nach älteren Zeichnungen dargestellt.

**) Das Bild enthält die Gestalt Christi zwischen einem Neger und einem Weissen und bezieht sich zufolge seiner Inschrift auf den Mönchsorden der Trinität, welcher zur Loskaufung christlicher Sclaven und zwar 1198 ge-

Styl mit etwas derberer, aber nicht grade tiefer Auffassung, während der obere Theil der Mosaiken an der Tribune von St. Paul, aus der Zeit Honorius III. (1216 – 1227) stammend, ein absichtliches Anschliessen an altchristliche Vorbilder verräth und dadurch in der Faltenhäufung eine gewisse Aehnlichkeit mit dem byzantinischen Style bekommt*). Dass dieser Styl aber sonst in Rom nicht herrschte, beweisen die unter demselben Pontificat entstandenen Mosaiken und Wandgemälde am Aeussern und in der Vorhalle von S. Lorenzo f. l. m., jene durch ihre unglaubliche Rohheit, diese mit der umfangreichen Darstellung der Legenden der hh. Stephanus und Laurentius und mit Ereignissen aus dem Leben des Papstes durch die Beibehaltung jener gedehnten Körperbildung und durch ihren leichteren, den Miniaturen ähnlichen Vortrag, der sich von der Strenge, welche die Copisten byzantinischer Arbeiten anzunehmen pflegten, wesentlich unterscheidet**).

Bei dieser zunehmenden Oberflächlichkeit der Malerei in Rom mag der Umstand mitgewirkt haben, dass sie keine Anregung durch die Plastik erhielt. Die Architektur hielt sich, wie wir gesehn haben, ganz an die antiken Vorbilder und gab den Steinmetzen keine Anregung zu freier plastischer Erfindung neuer Formen und die römischen Marmorarien hatten ihre Stärke in der musivischen Zusammensetzung antiker Steine oder in der Ausarbeitung von Friesen und andern decorativen Bautheilen, und scheinen sich wenig mit plastischen Figuren abgegeben zu haben. Das einzige dieser Zeit angehörige Werk eines römischen Künstlers, welches solche enthält, ist der riesige, wohl zwanzig Fuss hohe Osterleuchter aus St. Paul, jetzt am Eingange des christlichen Museums im Lateran. Aber die zahlreichen Reliefs aus dem Leben Christi, mit denen Nicolaus de Angelo, denn so nennt sich der Künstler in der Inschrift, ihn schmückte, sind so ausdruckslos und plump, dass sie seine geringe Uebung in solchen

stiftet war. Ueber den Magister Jacobus cum filio suo Cosmato, welcher sich als Urheber des Portals und muthmasslich auch des Mosaiks nennt (Beschr. Roms III. 1, 675), s. oben S. 96.

*) Guttensohn und Knapp, Basiliken Taf. 45. Der darunter befindliche Fries von Nicolaus III., aber vor seiner Erhebung (1277) gestiftet, zeigt ganz denselben Styl.

**) Agincourt Peint. Tab. 99.

Aufgaben ausser Zweifel setzen*). Der Erzguss scheint von römischen Künstlern damals nicht geübt zu sein, denn bei den einzigen Beispielen desselben aus dieser Zeit in Rom bei den beiden Erzthüren im Baptisterium des Laterans, die eine an der Sacristei ohne Bildwerk, die andre aber mit einer Gestalt der Jungfrau, von steifer Haltung, aber kräftiger und nicht unwürdiger Körperbildung, ergeben die Inschriften die Zeit um 1196 und als Verfertiger zwei Lombarden, den Meister Ubertus mit seinem Bruder Petrus aus Piacenza**). Das bedeutendste plastische Werk dieser Zeit in Rom ist von Holz, die Thüre von S. Sabina, welche in vielen, durch vortrefflich geschnitzte Arabesken umrahmten Feldern Geschichten des alten und neuen Testaments enthält, die recht lebendig und ausdrucksvoll, aber ganz abweichend von dem Style der gleichzeitigen Wandmalerei in kurzen, derben, selbst etwas plumpen Figuren dargestellt sind***). Möglicherweise ist auch sie das Werk eines Norditalieners †) und jedenfalls steht sie in ihrer überhaupt in Italien ungewöhnlichen Technik ganz vereinzelt da und übte keinen weitern Einfluss aus. Ohne Zweifel gab es in Rom zahlreiche byzantinische Kunstwerke, wie bekanntlich die Thüren von St. Paul, und manche Tafelgemälde und selbst einige Mosaiken des

*) Eine sehr schlechte Abbildung bei Ciampini, Vet. Mon. I. 25. Beschr. Roms III. 1, 455. Dieser Nicolaus de Angelo, der hier mit einem Gehülfen sich nennt, auf dessen unleserlichen Namen es nicht ankommt, arbeitete laut Inschrift am Chore von S. Bartolomeo all' Isola im Jahre 1180 und scheint der Sohn jenes Angelus gewesen zu sein, der 1148 am Ciborium von S. Lorenzo f. l. m. arbeitete. Rumohr a. a. O. I. 269.

**) Agincourt Sc. Tab. 21 Nro. 7. Beschr. Roms III., 543 u. 536. Vgl. die Inschriften bei Rumohr I. 266, richtiger als bei Cicognara IV. 395.

***) Abbildungen bei Agincourt Sc. Tab. 22. Der Papst Coelestin, welchen die Inschrift im Marmor der Thüreinfassung nennt, ist zwar nach den Gründen, welche die Beschr. Roms III. 1, 412 mittheilt, nicht (wie Rumohr I. 273 annahm) Coelestin III. (1191—1198), sondern der sehr viel ältere Coelestin I. als Stifter der Kirche. Allein auch dem Style nach wird man die Arbeit gegen 1200 setzen müssen.

†) Indessen ist zu bemerken, dass auch in den Abruzzen (namentlich in Aquila) viele Holzsculpturen vorkommen und an der Kirche S. Pietro zu Alba fucese sogar die Thürflügel ähnlich, wenn auch minder gut wie in S. Sabina, mit in Holz geschnitzten Reliefs aus ungefähr gleicher Zeit geschmückt sind. Schulz, Unteritalien II. 71 und Tab. 63.

XI. Jahrhunderts lassen die Anwesenheit byzantinischer Techniker vermuthen. Auch können wir im Anfange des XIII. Jahrhunderts in dem Kloster von Subiaco in der Nähe Roms ein Paar griechische Maler nachweisen. Aber dennoch ist der vorherrrschende Charakter der römischen Kunst in allen diesen Jahrhunderten der altchristliche, ohne augenscheinlichen und starken Einfluss byzantinischer Technik.



Aus S. Marco zu Venedig.

Diese Verschiedenheit zeigt sich in ihrer ganzen Stärke bei der Vergleichung der römischen Leistungen mit den gleichzeitigen Arbeiten von Venedig. Der Bau der Marcuskirche hatte griechische Maler und Musaicisten in solcher Menge hierher gezogen, dass sie eine eigne Brüderschaft bildeten, neben der sich erst später eine einheimische Malerzunft aufthat*). Die Namen griechischer Künstler, auf die man Gewicht gelegt hat, sind zwar unsicher**) und würden uns jedenfalls unbekannt sein,

*) Mothes a. a. O. I. S. 164 giebt genaue Daten von Streitigkeiten dieser griechischen Brüderschaft, deren Statuten und Nachfolger sich noch jetzt erhalten haben, mit der seit 1174 bestehenden einheimischen Malerzunft.

**) Die Nachricht von einem „bewundernswerthen Maler Theophanes aus Konstantinopel“ (Fiorillo G. d. K. in Italien II. 8 u. 215), der in Venedig gelebt und Schüler gezogen habe, beruht nur auf einer angeblich im Jahre 1240, aber ihrem Inhalte nach wahrscheinlich erst im XV. Jahrhundert geschriebenen Notiz, die in einem ältern Codex des Virgil in der Seminars-Bibliothek zu Padua gestanden haben soll. Dieser Codex ist aber, wie früher von Lanzi (V. 220 oder der Uebers. III. 193), so auch neuerlich von mir nicht zu erfragen gewesen, und die in einem Schulprogramm und danach bei Fiorillo abgedruckte Notiz selbst ist aus innern Gründen (auf die ich nachher zurückkommen muss) verdächtig.

wohl aber legen die älteren Mosaiken von der Tüchtigkeit dieser Techniker und von der Bedeutung der byzantinischen Schule noch ein sehr günstiges Zeugniss ab. Von denen der Vorhalle habe ich schon gesprochen*), noch bezeichnender sind aber die der beiden östlichen Kuppeln. Die über dem Hauptaltare scheint die frühere und mag vielleicht noch dem XI. Jahrhundert angehören. Sie enthält in der Mitte im Medaillon das Bildniss des jugendlichen unbärtigen Christus und rings umher die Jungfrau nebst einer Zahl von Propheten und alttestamentarischen Gestalten**).

Frei und lebendig sind sie freilich nicht aufgefasst, das Wohlgefallen an dem steif Geregelten, Conventionellen, das bei der Pflicht treuer Reproduction nicht ausbleiben konnte, ist auch hier bemerkbar. Die Jungfrau mit der schwerfälligen Verhüllung ihres Hauptes und der ängstlich symmetrischen Haltung der betend erhobenen Arme trägt dies Gepräge im höchsten Grade und durchweg ist der Faltenwurf und die Andeutung des Körpers unter den Gewändern in derselben, unwahren und nur durch die mittelbare Nachahmung antiker Sculptur erklärbaren Weise ausgeführt. Aber die Haltung der Körper ist doch lebendiger, der Ausdruck der Köpfe mannigfaltiger, nicht mit der monotonen ascetischen Miene wie in den älteren römischen Mosaiken, David und besonders Salomon sind ungeachtet ihres überladenen und steifen königlichen Schmuckes anziehende Gestalten, und überhaupt spürt man noch einen Rest des griechischen Sinnes für Würde und Anmuth. Viel anziehender ist die Darstellung der Himmelfahrt in der Kuppel über der Vierung; in der Spitze der Wölbung die Füsse des aufsteigenden Christus auf gestirntem Grunde, dann im Kreise die Jungfrau nebst den Aposteln und den zwei nach oben hinweisenden Engeln, endlich als dritte und unterste Reihe zwischen den Fenstern der Kuppel die Tugenden

*) Bd. IV. 2, 536.

**) Vgl. dieses und die Mehrzahl der unten erwähnten Mosaiken in dem leider unvollendeten Prachtwerke von Kreutz, La Basilica di S. Marco. Von der Kuppel über der Vierung mit den Gestalten der Tugenden sind leider keine grössern Zeichnungen als die auf den Durchschnitten gegeben, welche denn doch kaum eine Ahnung ihrer grossartigen Erscheinung geben.

in ungewöhnlich grosser Zahl, indem zu den gewöhnlichen sieben noch neun andre, Humilitas, Modestia, Misericordia u. a. hinzugekommen sind. Die Arbeit mag etwas neuer sein, als die der erst erwähnten Kuppel, die Schwächen des byzantinischen Styles treten zum Theil stärker heraus, die Figuren der Jungfrau und der Apostel sind übermässig lang und mager und mit argen Verrenkungen dem aufsteigenden Erlöser nachblickend, aber dennoch äussert sich bei den Tugenden ein Ueberrest antiker Poesie mit überraschender Kraft und Wirkung. Bis auf die Caritas, welche wahrscheinlich dem Ausspruche des Apostels, dass sie die vornehmste sei, ihr byzantinisches Hofcostüm verdankt, erscheinen sie als hellenische Frauen und Jungfrauen, die im langen, ärmellosen, unter der Brust gegürteten Chiton, das Haupt mit einfachem Bande oder der flatternden schleierartigen Binde umgeben, sich wie im feierlichen Reigen anmuthig und würdevoll bewegen. Fides mit der Krone ist eine junonische Gestalt, Temperantia giesst das Wasser in die weingefüllte Schale im festlich gemessenen Schritte und mit dem Anstande einer Priesterin, Prudentia lauscht dem Hauche der ihrem Ohre nicht allzunahe gehaltenen Schlange mit der Vorsicht einer stattlichen Matrone, Humilitas und Modestia bewegen sich wie züchtige tanzende Jungfrauen, Fortitudo endlich, welche den Löwen bändigt und ihm kühn mit der Hand den Rachen öffnet, ist eine grossartige Gestalt, von kräftigem Gliederbau und edler Bewegung. Ueberall fühlt man antike Anschauungen, die von Göttinnen, Horen, Tänzerinnen, hier vielleicht auch von einer Mänade hergeleitet und ungeachtet conventioneller Zeichnung noch mit Verständniss behandelt sind. Auch die Figuren der Paradiesesströme, welche unter den sitzenden Evangelisten auf den Zwickeln dieser Kuppel angebracht sind, zeigen noch die Empfänglickeit für lebensvolle Motive der alten Kunst, doch mit geringerem Verständniss und in steiferer Zeichnung.

Bekanntlich ist der reiche Mosaikenschmuck, welcher jetzt das ganze Innere der Marcuskirche bedeckt, erst sehr allmälig, im Laufe von fünf bis sechs Jahrhunderten vollendet, und giebt daher eine (wenngleich örtlich durch manche Zufälligkeiten sehr bunt durcheinandergeworfene) chronologische Reihe venetianischer

Kunstleistungen, welche mit den zahlreichen, nach Tizians Entwürfen durch die Brüder Zuccati ausgeführten musivischen Gemälden schliesst. Abgesehen von diesen tragen die übrigen sämmtlich mehr oder weniger das Gepräge des byzantinischen Ursprungs. Zuerst kommt eine grosse Zahl solcher, welche den obenerwähnten der Zeit und dem Style nach nahestehen, und bei denen es nur die Gegenstände mit sich brachten, dass das antike Element zurücktritt. So die Scenen aus dem Leben Christi, Versuchung, Einzug, Abendmahl, Fusswaschung und Anderes in den Wölbungen und Kuppeln der Kreuzarme, das Bild des thronenden Christus zwischen Maria und S. Marcus über der Hauptthüre im Innern und viele andre, die alle noch die schlanken lang gedehnten Gestalten und die feierlich-zierlichen Bewegungen beibehalten. Dann kommt eine noch grössere Zahl, welche wie die Legenden der heiligen Petrus und Marcus in der Seitenapsis, die Engelchöre am Gewölbe des Baptisteriums und viele andre zufolge der Lettern ihrer Inschriften und anderer Zeichen aus dem XIII. Jahrhundert und wahrscheinlich von Italienern oder bereits völlig acclimatisirten Griechen herrühren. Die Körperverhältnisse sind kürzer, die Umrisse stärker und mehr gradlinig gehalten, die Gewandfalten sparsamer und häufig paralell und senkrecht, die Bewegungen naiver und derber, die Gestalten selbst häufig in der Vorderansicht und mit einwärts gestellten Füssen. Aber dabei kommen doch noch entschieden byzantinisirende Züge und einzelne antike Reminiscenzen vor. Wieder andre, wie z. B. das Leben Mariä und Josephs und die Wunder und Thaten Christi in den Seitenschiffen des südlichen Kreuzarmes, haben, obgleich ihre veränderten Schriftzüge auf das Ende des XIII. Jahrhunderts hinweisen, wieder längere Formen und gehäufte Gewandfalten, so dass also der byzantinische Charakter wieder stärker hervortritt. Aber der Name des einzigen Künstlers, der sich hier wiederholt nennt, „Vincentius B.“, lautet entschieden italienisch, so dass wir keine Ursache haben, eine neue und stärkere Einwanderung byzantinischer Arbeiter anzunehmen. Dieser byzantinisirende Styl scheint sich bis in das XIV. Jahrhundert erhalten zu haben, und sogar noch im Anfange des XVI. Jahrhunderts finden wir hier Mosaicisten, welche sich bewusster Weise dem byzantinischen

Style accommodiren; so ein Presbyter Grisogonus im Jahre 1507, an der Gestalt des h. Paulus am Chorpfeiler*) und ein gewisser Petrus, der sich mit der Jahreszahl 1506 an dem sitzenden Christus der Hauptapsis und mit der von 1509 an dem aus dem Chore in die rechte Seitenapsis führenden Bogen nennt. Man kann an einzelnen Zügen diese Imitation von dem wirklich byzantinischen Style unterscheiden**), aber immerhin ist sie ein merkwürdiger Beweis von der Neigung und Gewandtheit der Italiener, sich im Interesse der Harmonie eines künstlerischen Ganzen dem älteren Styl anzubequemen. Freilich hörte demnächst bei den Arbeiten der Zuccati diese rücksichtsvolle Behandlung auf.

Auch ausserhalb der Marcuskirche finden wir im XIII. Jahrhundert keine Spur einer einheimischen, nicht byzantinischen Schule. Die Malereien an der Reliquienkiste der h. Giuliana (jetzt in S. Biagio auf der Giudecca), die man mit dem Todesjahre derselben 1262 in Verbindung gebracht und zum Beweise einer solchen angeführt hat***), sind in der That mehr roh als byzantinisch, aber doch auch zu unbedeutend und vereinzelt, um irgend einen historischen Werth zu haben.

Eine byzantinische Plastik gab es bekanntlich nicht†); seit den Zeiten des Bilderstreits erlaubte sich die griechische Kunst nur etwa auf Elfenbeintäfelchen oder in Goldarbeit wirkliche Reliefdarstellungen. Selbst der Erzguss, von dem die Marcuskirche ja ebenfalls eine wirklich byzantinische und eine derselben treu nachgeahmte Thür besitzt, begnügte sich mit flach eingelegten Figuren. Die Venetianer hatten als abendländische Christen keinen Grund, die volle Körperlichkeit in der Kunst zu scheuen, aber dennoch scheinen sie sich lange ohne eigne Sculptur beholfen zu haben. Die Gräber der Dogen Marino Morosini († 1252) und

*) Die Schreibart seines Namens zeigt, dass er nicht (wie v. d. Hagen Briefe II. 129 annimmt, indem er ihn irrig Chrysogonos nennt) ein Byzantiner gewesen.

**) Dass es blosse Restaurationen alter Mosaiken gewesen, ist nicht denkbar, da man dann den Arbeitern nicht gestattet haben würde, ihre Namen ohne Erwähnung dieses Verhältnisses in so grosser und auffallender Schrift, wie es hier geschehen ist, anzubringen.

***) Lanzi in der Einleitung zur venetianischen Schule.

†) S. oben Bd. III. S. 211.

Giovanni Tiepolo († 1252) in der Vorhalle von S. Marco und am Eingange von S. Giovanni e Paolo sind alte Sarkophage, der eine ein altchristlicher, der andre ein heidnischer, und unter den Reliefs, welche am Aeussern der Marcuskirche eingemauert sind, befinden sich ebenfalls viele antike. Einzelne Male versuchten sich venetianische Steinmetzen auch in Reliefs, und namentlich die an den Portalen der Marcuskirche werden hier gearbeitet sein, aber sie schliessen sich dann dem Style der byzantinischen Malerei an, wie dies das Relief des h. Leonardus am Aeussern der Marcuskirche beweist, der, obgleich ein abendländischer Heiliger, hier byzantinische Tracht trägt und in den Falten des Gewandes und der Behandlung des Haares den Parallelismus und die feine gestrichelte Weise byzantinischer Bilder zeigt. Zuweilen scheinen ihre Gestalten gradezu Nachbildungen bestimmter musivischer Figuren oder vielleicht selbst antiker plastischer Werke; namentlich befindet sich unter den Reliefs am Hauptportale der Marcuskirche eine weibliche Gestalt, die ganz ähnlich wie jene Fortitudo im Kuppelmosaik, aber noch kräftiger und wilder, wie eine antike Mänade mit dem Löwen spielt*). Dass diese Bildner Einheimische waren, ist nicht zu bezweifeln, und wird auch durch einzelne Namen venetianischer Meister bestätigt, indessen blieb die Plastik unbedeutend, und auch die Malerei wurde erst später durch den von andern Gegenden ausgehenden Aufschwung italienischer Kunst auf andre Bahnen geführt.

Rom und Venedig verhielten sich also sehr ähnlich; die mächtige Tradition der antiken Kunst, mochte sie einheimisch oder durch byzantinischen Einfluss vermittelt sein, hatte bei beiden dieselbe Folge. Sie bewahrte vor der letzten Stufe der Rohheit und des Verfalls, aber sie gewöhnte an eine stumpfe Kunstübung, der das plastische Element ganz abging, und die bei dem Mangel der Berührung mit dem Leben und der Körperlichkeit immer steifer, conventioneller und leerer wurde. In den andern Gegenden

*) Diese Figur bei Cicognara III. 346 und Tab. 26, die des Leonardus bei Didron Annales arch. XV. p. 396. Cicognara III. 157 erzählt von einem Marmorrelief in einem Kreuzgange zu Treviso, das inschriftlich von einem Donatus Magister S. Marci de Venezia im J. 1276 gefertigt sei, aber ohne Aeusserung über den Werth und Styl der Arbeit.

Italiens, welche den zweideutigen Vorzug einer so reichhaltigen Ueberlieferung entbehrten, war wenigstens die Sculptur nicht ganz in dem Grade gebunden wie dort. Die Malerei hielt zwar auch hier nach Kräften an der altchristlichen Tradition fest, und wurde dabei, da es ihr an anregenden Vorbildern fehlte, noch matter, schwächer und handwerksmässiger, wie in jenen Städten, aber die Steinmetzen, welchen der Schmuck der Gebäude überlassen war, versagten sich nicht, die Kraft ihres Meissels, die sie an den Ornamenten erprobt hatten, auf gutes Glück und ohne nach künstlerischen Vorbildern zu fragen, auch zur Darstellung menschlicher Gestalten zu gebrauchen. Das fiel denn nun freilich, wie ich in der vorigen Epoche an einer Reihe von Beispielen sowohl aus Toscana wie aus der Lombardei, bis zum Jahre 1180 vorgreifend, nachgewiesen habe, so roh und plump aus, wie man es bei italienischen Erzeugnissen kaum glauben sollte. Aber die Zeitgenossen dieser Meister waren in keiner Weise verwöhnt und zollten den geringen Anklängen des Natürlichen, welche sie zu geben vermochten, einen ermuthigenden Beifall, die Berührung mit der, wenn auch unausgebildeten und schwankenden Architektur nährte denn doch den Sinn für Ordnung und selbst für Schönheit mehr und mehr, und jedenfalls war hier eine Stelle gegeben, wo die sittlichen Anschauungen allmälig auch auf die Kunst Einfluss gewinnen konnten. Hier finden wir daher auch zuerst bedeutsamere Leistungen, Anfänge wirklicher Kunst.

Das erste uns bekannte Beispiel ist eine jetzt in einer Seitenkapelle des Domes zu Parma eingemauerte Tafel, auf der sich der Künstler Benedictus Antelami mit vollem Namen und mit der Jahreszahl 1178 nennt, wie man mit Wahrscheinlichkeit vermuthet ein Fragment einer im XVI. Jahrhundert abgebrochenen Kanzel*). Der Gegenstand der Darstellung ist die Kreuzab-

*) Dies vermuthet der parmensische Localforscher Lopez (Kunstbl. 1846, S. 249), indem er noch die Kapitäle der Kanzel und einige andre Arbeiten unsres Meisters nachweisen zu können glaubt. Die Inschrift: Anno milleno centeno septuageno Octavo scultor patravit mense secundo Antelami dictus sculptor fuit hic Benedictus — lässt keinen Zweifel darüber, dass der Bildner sich nicht (wie Rumohr I. 265 sich zu erinnern glaubte) de Antelamo nannte, sondern der Sohn des Antelamus, und da er keinen andern Geburtsort angiebt, wahrscheinlich aus Parma war. Cicognara III. 108 hat dies Bildwerk

nahme, aber in ungewöhnlicher, gedankenreicher Auffassung. Ausser den bei der Abnahme thätigen Männern und den theilnehmenden Frauen sind nämlich nicht bloss die Kriegsknechte, welche im Vorgrunde an dem Gewande Christi streitend zerren, der gläubige Centurio und andre Zuschauer, sondern auch noch die Ecclesia, welche mit dem Kelche und der Fahne unter dem von der Jungfrau Maria gehobenen rechten Arme Christi und unter dem Schutze des herbeifliegenden Erzengels Gabriel steht, und die Synagoge in Gestalt eines mit der Tiara bedeckten Priesters mit zerbrochener Fahne, dessen Haupt der Erzengel Raphael niederdrückt, ja endlich auch noch Sonne und Mond, zusammen 22 Figuren angebracht, von denen viele durch Inschriften bezeichnet sind. Der Künstler hat also den Inhalt, den man sonst auf zwei Darstellungen, auf die der Kreuzigung und Kreuzabnahme, zu vertheilen pflegte, in ein Bild zusammengedrängt. Der Christuskörper ist noch sehr unvollkommen, auch die andern Gestalten sind zum Theil noch steif, und die Köpfe, die freilich durch die Zeit abgeschliffen sind, scheinen niemals sehr belebt gewesen zu sein. Aber die Anordnung ist klar und ungeachtet der bewusst durchgeführten Symmetrie recht lebendig, und die Gebehrden sind durchaus angemessen und sehr verständlich und zeigen bei den einzelnen Gestalten eine Fülle von lebendigen Motiven, so dass man dem Gange der Handlung mit Interesse folgt. Ein Einfluss des Byzantinischen ist durchaus nicht wahrzunehmen, die Körper sind eher kurz, die Gewänder einfach und eher mit parallel laufenden als conventionell geordneten Falten, aber es herrscht ein Geist der Ordnung und Entschiedenheit in dem Ganzen, der anzieht.

Eine Reihe von Jahren später treffen wir unsern Bildner am **Baptisterium von Parma**, dessen architektonische Bedeutung schon besprochen worden. Die oft angeführte Inschrift, in welcher er sich mit der Jahreszahl 1196 nennt*), steht an dem nörd-

gar nicht und den Meister überhaupt nur oberflächlich gekannt, während Fr. K(öhler) im Kunstbl. 1826 S. 306 zuerst mit Wärme, freilich auch mit Ueberschätzung auf ihn aufmerksam gemacht hat.

*) Bisbinis demptis annis de mille ducentis Incepit dictus opus hoc scultor Benedictus.

lichen Portale und könnte ihrem wörtlichen Inhalt nach auf dieses allein bezogen werden, indessen gehören ihm auch die beiden andern Portale unzweifelhaft an. Nicht bloss der Styl der Sculpturen in ihrer derben, aber verständigen und ausdrucksvollen, dabei streng symmetrischen Haltung, sondern auch die Neigung auf mystische Gedankentiefe und endlich selbst die Vorliebe für reichliche Beischriften finden sich hier ganz wie an jenem Relief im Dome. An dem westlichen, der Chornische gegenüber liegenden Portale ist das jüngste Gericht, oder wenn man will die Erwartung desselben mit engem Anschluss an die Worte der Schrift dargestellt, nämlich in dem von den sitzenden Aposteln eingerahmten Bogenfelde Christus als Weltrichter, jedoch nicht in der Glorie sondern auf einem festen Throne sitzend, zu seiner einen Seite zwei Engel das Kreuz anbetend, auf der andern stehende Engel und, wenn ich nicht irre, Abraham als Vertreter des Paradieses, sitzend; auf dem Friese posaunenblasende Engel und Auferstehende, an den Thürpfosten endlich zur Rechten die Werke der Barmherzigkeit, zur Linken die Parabel von den Arbeitern im Weinberge, beides offenbar mit Beziehung auf den Text bei Matthäus 25, doch mit dem Zusatze, dass die einzelnen Stunden der Aufforderung zur Arbeit zugleich als Stufen des menschlichen Lebens und als Weltalter, infancia, pueritia, adolescentia seculi, bezeichnet sind, und somit eine schwierige Frage göttlicher Gerechtigkeit beiläufig beanworten. Das nördliche Portal enthält im Bogenfelde die Jungfrau mit dem Kinde, zu ihren Seiten die drei Könige nebst Joseph und einem Engel, im Kreise umher in Laubgewinden die zwölf Propheten mit den Medaillons der Apostel. Der Fries zeigt die Geschichte Johannes des Täufers in vier Scenen, wobei hinter der tanzenden Tochter der Herodias inschriftlich bezeichnet Satanas als Halbfigur mit Menschenantlitz und Hörnern auf dem Haupte herfliegt, während bei der Enthauptung des Heiligen in gleicher Weise der Erzengel Michael mit dem Rauchfasse erscheint. Die Pfosten enthalten auf der einen Seite den Stammbaum Jesse, auf der andern in gleicher Form Jacob mit seinen zwölf Söhnen und Moses. Die räthselhafteste Darstellung ist dann die des Südportals. Man sieht nämlich im Bogenfelde auf einem Hintergrunde von Rankengewinden

einen Baum, in der conventionellen Weise der Miniaturen, in dessen Krone ein Jüngling sitzt, der einen Bienenkorb hält, während am Fusse desselben ein Drache zu ihm hinauf Feuer speit und an den Wurzeln zwei Thiere nagen, die man vielleicht für Wölfe oder Hunde halten könnte, die aber Mäuse und zwar (was freilich das Relief nicht erkennen lässt) eine schwarze und eine weisse Maus darstellen sollen. Endlich sieht man zur Seite Sonne und Mond und zwar sonderbarerweise jede zwei Mal, ein Mal in einem grössern Medaillon auf Wagen, Helios mit vier Rossen, Luna mit zwei Stieren, dann in kleinerer Gestalt jede nur mit einem Kopf dieser Thiere neben sich, wahrscheinlich um so den Gegensatz der Mittagshöhe und des Abnehmens anzudeuten. Ueber den Sinn dieser ungewöhnlichen Darstellung hat man viel gesprochen und darin Geheimlehren des Mittelalters oder nordische Sagen des Heidenthums zu finden geglaubt. Allein in der That stammen sie aus derselben Quelle wie so viele andre auffallende Darstellungen, aus der Legende, und zwar aus der h. Barlaam. Dieser Heilige erzählt nämlich unter andern lehrhaften Dingen dem indischen Königssohne Josaphat ein Gleichniss von einem Manne, der auf der Flucht vor dem Einhorn in einen abschüssigen Abgrund stürzt, aber zum Glück ein Bäumlein ergreift, an dem er sich hält. Allein der Boden ist schlüpfrig und vier Schlangen erheben ihre Köpfe aus demselben; überdies nagen zwei Mäuse an den Wurzeln des Baumes und in der Tiefe lauert ein grimmiger, Feuer aushauchender Drache. Dies alles sieht der Mann, zugleich aber auch, dass von den Zweigen des Baumes ein wenig Honig fliesse, und dies genügt dem Leichtsinnigen, der Gefahr vergessend sich ganz diesem Genusse hinzugeben. Offenbar liegt dies Gleichniss zum Grunde*) und es ist merkwürdig

*) So viel ich weiss, ist diese Erklärung zuerst von Didron in den Annales archéologiques Bd. XV. S. 413 gegeben. Neben der daselbst mitgetheilten grössern Abbildung des Reliefs vergl. eine kleinere der ganzen Thür in der Révue archéologique 1853 Tom. 1 pl. 216 und Springer in den Mitth. d. k. k. C. C. Bd. V. S. 30, der bei dieser Gelegenheit mit Recht gegen die von Mehreren versuchten Deutungen mittelalterlicher Bildwerke aus der Edda eifert. Der Baum aus der Barlaamslegende soll auch sonst in Reliefs des Mittelalters vorkommen, namentlich in der Marienkirche zu Lübeck und im Münster zu Strasburg.

genug, dass man die Warnung vor sinnlichem Leichtsinn und die Hinweisung auf Tod und Hölle an dieser Stelle lieber in diese poetische Form kleidete, als in hergebrachte kirchliche Symbole. Ob der Gedanke von dem Bildner selbst ausging, muss freilich dahingestellt bleiben, allein die Kühnheit der Wahl eines so flüchtigen Momentes und die sehr geschickte Weise, mit der er die Erzählung den Anforderungen des halbkreisförmigen Feldes und plastischer Anschaulichkeit anzupassen wusste, sprechen offenbar dafür. Auch ist des Mystischen damit noch nicht genug. Denn unter diesem Bilde auf dem Querbalken des Portals finden sich drei Medaillons, von denen das eine das Lamm, das andre die Gestalt Johannes des Täufers, das mittlere aber einen Mann mit Bart und Krone darstellt, auf dessen geöffnetem Buche man die Worte liest: Ego sum Phaeton. Man wird nicht zweifeln können, dass dieser Gekrönte trotz seiner Stellung zwischen dem Symbol Christi und dem Täufer wirklich den vermessenen Sohn des Helios bedeutet, und dass also jener dem unfehlbaren Sturze ausgesetzte Mann in der Parabel des Barlaam den Erfinder dieser Darstellungen an Phaeton erinnert hat, wobei denn die Vermischung von legendarischen und antiken Gestalten sehr merkwürdig ist. Ueberhaupt hat unser Meister augenscheinlich eine gewisse Kenntniss und Empfänglichkeit für antike Vorstellungen. Die Quadriga des Sonnengottes und die Biga des Mondes, sowie ein prächtiger höchst belebter Centaur, der nebst andern Reliefs an der Aussenwand eingemauert ist, lassen daran keinen Zweifel. Von den Sculpturen im Innern wird ihm nur der kleinere Taufstein gehören, ein rundes mit Rankengewinden verziertes Becken auf dem Rücken eines zum Sprunge bereiten, höchst vortrefflich gearbeiteten Löwen*). Energie und Gedankenfülle ist die hervorragende Eigenschaft dieses Meisters, an feiner Ausführung und genauer Beachtung der Körperverhältnisse scheint ihm weniger gelegen. Es ist etwas durchaus Primitives und Grossartiges in ihm; es kommt ihm nur auf das Wesentliche und Bedeutsame

*) Osten Bauwerke der Lombardei Taf. 30. Das grosse (übrigens nicht mit Bildwerk ausgestattete) Becken zur Taufe per immersionem ist von 1298 datirt und auch die Statuen der Monate im Innern gehören erst dieser spätern Zeit an.

an. Seine Formen sind scharf und eckig, er gebraucht den Meissel fast wie eine Axt. Aber seine Schläge treffen, und diese Verbindung des Derben und Tiefsinnigen ist höchst bemerkenswerth und für seine Zeit charakteristisch.

Auch an dem benachbarten Dome von Borgo S. Donino mögen einige der zahlreichen Sculpturen Meister Benedict oder seiner Schule zugeschrieben werden *), und neben seinem Namen können wir als lombardische Meister von einiger Bedeutung die schon erwähnten Brüder Hubert und Petrus aus Piacenza nennen, welche an jenen Thüren im lateranensischen Baptisterium um 1196 sich im Erzgusse und in der wohlgebildeten Gestalt der Jungfrau bewährten. Aber sonst bieten die benachbarten Städte keine Spuren eines weitern Fortschritts.

Sehr viel feineren Sinnes ist der wahrscheinlich ungefähr gleichzeitige Meister eines ausgezeichneten, auffallender Weise bisher noch fast unerwähnten Werkes, des Taufbrunnens im Baptisterium, S. Giovanni in fonte, zu Verona**). Die merkwürdige alte Kirche soll nach Chronikennachrichten zwischen 1122 und 1135 neu gebaut, im Jahre 1146 aber wieder durch ein kriegerisches Ereigniss entweiht sein. Wahrscheinlich gab dieser Unfall die Anregung zu einer Erneuerung des Taufbrunnens, welche indessen, wie der Styl desselben schliessen lässt, erst einige Decennien später, vielleicht erst gegen 1200***) zur Ausführung kam. Derselbe bildet, wie in jener Zeit gewöhnlich, ein grosses achteckiges Becken mit einer Marmorbrüstung von 2½ Fuss Höhe, deren acht 3 Fuss breite Seiten an den Ecken durch Säulen mit theils gewundenen oder im Zickzack herumgeführten, theils senkrechten Kannelluren eingefasst und oben von

*) Dies geschieht von Lopez s. Kunstbl. 1846 S. 250.

**) Gio. Orti Manara, Intorno all' antico battistero della santa chiesa Veronese, Verona 1843 fol. mit sehr treuen Abbildungen. Cicognara hat von diesem, seinem Venedig so nahen Werke keine Notiz genommen. Agincourt Arch. Taf. 63 Nro. 22, 23 giebt eine kleine und unrichtige Skizze des Ganzen.

***) Dass die Herstellung des Taufbrunnens zuweilen lange aufgeschoben wurde, beweisen das Bapt. von Parma, wo er, nachdem schon seit 1217 getauft und selbst die Weihe 1270 erfolgt war, erst das Datum 1298 trägt, und das von Pisa, wo er sogar erst 1346 durch Guido Begarellus von Como ausgeführt wurde.

einem Rundbogenfriese auf Consolen mit Köpfchen oder Blattwerk gedeckt sind. Innerhalb der so eingerahmten Felder sind dann die Hergänge der Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Taufe im Jordan, nach Umständen einer oder zwei auf jedem Felde, in ziemlich starkem Relief dargestellt. Die Naturkenntniss des Malers ist noch sehr mässig; die Haltung des Kopfes passt zuweilen nicht zu der des Körpers, Profil und Vorderansicht durchkreuzen sich, die Füsse sind meistens entweder ganz von der Seite, wie schreitend, oder ganz einwärts und parallel gestellt, während der Oberkörper gewendet ist. Die Anforderungen der Perspective sind in naivster Weise beseitigt, indem die entfernteren Gegenstände, z. B. einige Schafe der Heerde, ganz einfach über den näheren angebracht sind, so dass ihre Füsse in der Luft schweben. Allein diese Mängel werden durch die Vorzüge des Werkes bei Weitem überwogen. Von der Rohheit der andern gleichzeitigen italienischen Bildner ist dieser Meister weit entfernt. Die Gewänder, die bei ihnen plump herunterhängen, sind kühn geworfen, mit sehr vollständigem, oft fast zu gehäuftem Faltenwurfe und zugleich oft in starker flatternder Bewegung. Einige Gestalten, selbst in ziemlich schwierigen Stellungen, z. B. der schlafende Joseph auf der Geburt, das liebliche Mädchen, welches das Christkind wäscht, die als Wöchnerin liegende Maria, sind vollkommen gelungen, alle in ihren Motiven vollkommen verständlich. Die meisten Scenen sind von grosser dramatischer Lebendigkeit, einige Gestalten wahrhaft grossartig. So zunächst der Engel der Verkündigung, welcher, im Profil gesehn, die Rechte gebieterisch erhebend, mit der Linken das durch diese Bewegung von der Schulter fallende Gewand haltend, wirklich den mächtigen Eindruck des Himmelsboten macht, den Maria durch ihr erschrecktes Aufstehn von ihrem Sessel, und selbst die beiden Dienerinnen, welche an beiden Seiten die Vorhänge des Gemachs öffnen, in ihrer erstaunten Miene und den aufgehobenen Armen anzeigen. So ferner und besonders die Frau auf dem Kindermorde, die mit finsterm Blicke und mit mächtiger Geberde ihr Kind hält und den Kriegsknecht, der es ihr entreissen will, bedroht. Es ist hier durchaus der Geist der Antike, man möchte sagen, der antiken Tragödie. Auch bei andern Gestalten sind antike



S. Giovanni in fonte, Verona.

Anklänge fühlbar, so bei dem greisen Hirten, der, auf seinen Stab gelehnt, dem Engel zuhört und auffallend an die zuschauenden Pädagogen auf antiken Reliefs oder Vasen erinnert. Die Köpfe sind leider oft beschädigt, manche aber, z. B. der des Engels und der Christi auf der Taufe, in griechischem Profil. Auch die immer sehr entschiedenen und ausdrucksvollen Bewegungen unterscheiden sich gewaltig von der lahmen Schüchternheit der meisten Figuren auf andern gleichzeitigen Reliefs und erinnern an antike Werke. Auffallend und auf die Nachahmung von Malereien hinweisend ist, dass der Künstler den Kriegsknechten Gewänder von gestreiftem Zeuge gegeben und diese Verschiedenheit der Farbe durch Einschnitte in den Marmor versinnlicht hat. Oft kommen auch naive, der Natur abgelauschte Motive vor, namentlich bei den Bewegungen der Frauen und bei jener Heerde, wo jedes Thier

entweder mit seinen Jungen beschäftigt ist oder frisst, das eine sogar, indem es sich an den Blättern des Kapitäls vergreift. Ueberhaupt sind die Scenen in bemerkenswerther Weise in den Raum hineincomponirt, einige Male sogar mit Benutzung der architektonischen Details, z. B. bei der Verkündigung, wo die Consolen des Bogenfrieses die Stäbe für einen Vorhang tragen, auf der Geburt, wo sie als Ständer für Ochs und Esel dienen, und an andern Stellen, wo sogar erscheinende Engel die Stelle der Console einnehmen.

Aus welcher Schule dieser Meister hervorgegangen, ist völlig unbekannt. Das Architektonische nähert sich dem reichen romanischen Style Deutschlands, und selbst in den bildnerischen Motiven kann man Aehnlichkeit mit manchen deutschen Bildwerken dieser Zeit, etwa mit Reliefs in Bamberg finden. Allein so weit wie hier geht das klassische Element dort noch keineswegs, und wenn der Meister wirklich ein Deutscher war, hat er sich in Italien an byzantinischen oder antiken Werken weiter entwickelt. Noch weniger lässt sich eine Schule, die er hinterliess, nachweisen; was sich in Verona selbst von gleichzeitigen Bildwerken findet, wie z. B. die beiden Ritter am Portale des Doms, von denen der eine sich durch die Aufschrift: Durindarda auf seinem Schwerte als Roland zu erkennen giebt*), ist roh und steif.

In Toscana bemerken wir beim Beginn dieser Epoche, wenn auch nicht höhere Leistungen, doch eine grössere Thätigkeit der Plastik. Pistoja, Lucca, Pisa nebst ihren Umgebungen haben eine ziemlich grosse Zahl von Bildwerken aus der zweiten Hälfte des XII. und dem Anfange des XIII. Jahrhunderts aufzuweisen, welche zum Theil durch Inschriften die Zeit ihrer Entstehung oder den Werth darthun, den man künstlerischen Bestrebungen beilegte. Ich habe schon früher einige dieser Werke genannt**), weil sie geistig sich noch der vorigen Epoche anschlossen, Meister Robert's Taufbecken von 1151 in S. Frediano zu Lucca, die Reliefs des Gruamons und seines Bruders an S. Andrea und S. Giovanni fuor civitas von Pistoja, wahrschein-

*) Sehr kleine unzuverlässige Abbildgn. bei Agincourt Sc. Taf. 26 Nro. 14.
**) Band IV. 2, 561.

lich von 1162 und 1166*), die an den Kanzeln in S. Leonardo bei Florenz und in S. Bartolomeo bei Pistoja**), die ungefähr derselben Zeit angehören, die Friese des Bonus amicus, der, so ungeschickt er war, ausser Pisa auch in Mensano bei Siena arbeitete***), das Biduinus an S. Salvatore in Lucca und S. Cassiano bei Pisa, diese schon von 1180. Dazu kommen denn ein Fries mit Thiergestalten an S. Bartolomeo zu Pistoja, der die Jahreszahl 1167 trägt, und Kanzelreliefs von 1193 in der Dorfkirche zu Groppoli unfern dieser Stadt†). Aber alle diese Bildwerke sind, obgleich nicht ohne einzelne Spuren von Gefühl, überaus roh und plump und ohne sichtbaren Fortschritt, während die Reliefs an den Erzthüren von Monreale bei Palermo, an denen sich der „Pisaner Bürger" Bonannus im Jahre 1187 nennt, zwar besser geordnet, aber dafür dürftig componirt und steif sind††). Wir sehn daher noch das Schwanken zwischen dem Bestreben nach Ausdruck, das wegen des mangelhaften Verständnisses der Form rohe und formlose Bildungen hervorbringt, und dem Bedürfnisse der Regelmässigkeit, das zur Steifheit führt, und können den Sculpturen des Benedict Antelami oder gar denen des Taufbrunnens zu Verona hier nichts Ebenbürtiges an die Seite stellen. Erst im Anfange des XIII. Jahrhunderts findet man Spuren allmäliger Besserung. So an den Reliefs aus dem Leben des heil.

*) Rumohr I. 258 hat zwar die Aechtheit der Jahreszahlen bezweifelt, indessen wird ihre Glaubwürdigkeit durch andre Gründe bestätigt. Vergl. Tolomei, Guida di Pistoja, 1825.

**) Die Jahreszahl 1250 in der am Fussgestell der Kanzel von Pistoja befindlichen Inschrift bezieht sich nur auf dieses, während die Reliefs der Brüstung älter sind. Vgl. Rumohr a. a. O. S. 264.

***) Der Fries mit Christus in der Glorie nebst den Evangelisten und David jetzt im Camposanto zu Pisa hat genau dieselbe Inschrift, welche sich in der Kirche zu Mensano ausserhalb ihrer ursprünglichen Stelle findet: Opus quod videtis Bonus amicus Magister fecit. Pro eo orate (in Mensano: Oretis). Die Identität dieser Inschrift ist genügender Beweis für die der Person und zeigt, dass in diesem Falle der Künstler seine Inschrift mitbrachte, während sie in den meisten Fällen gewiss von den Geistlichen verfasst wurde.

†) Tolomei Guida S. 73.

††) Vgl. ausser der Abbildung bei Serradifalco, il duomo di Monreale auch die zweier Felder bei Rosini St. d. P. I. S. 162.

Martin an dem untern Theile der Façade des Doms von Lucca, welche nach dem Beginne derselben durch Guidotti (1204), aber vor der Herstellung der Vorhalle (1233) entstanden sein müssen, und an denen, welche Marchionne 1216 an den Portalen der Pieve von Arezzo anbrachte*). Auch sie sind noch steif und schwerfällig, aber sie zeigen doch bei einer wohlthuenden Ordnung und Klarheit der Composition deutlichere, aus dem Leben genommene Motive. Sehr viel erheblicher sind die Fortschritte in den Reliefs aus dem Leben Johannes des Täufers am Architrav des östlichen Portals des Baptisteriums zu Pisa, welche, da sie sich von den Monatsbildern an den Pfosten desselben Thores günstig unterscheiden, bedeutend jünger und also erst einige Zeit nach 1200 gemeisselt sein werden. Auch ihr Urheber kämpft noch mit den Schwierigkeiten seiner Vorgänger; um nicht plump zu sein, giebt er seinen Gestalten zu grosse Schlankheit, und um Ordnung zu halten, den Zuhörern bei der Predigt des Johannes so sehr gleiche Grösse und Stellung, dass ihre Köpfe eine einförmige Reihe ausmachen**). Aber er weiss den Gesichtern schon feineren Ausdruck, den Körpern selbst bei schwierigen Stellungen richtige Haltung, den Gewändern natürlichen Fall, dem Ganzen übersichtliche Ordnung zu geben. So anerkennenswerth aber das Verdienst dieses Meisters war, wurde es doch, vielleicht wenige Jahre später, durch die Leistungen eines jüngeren Künstlers völlig verdunkelt, der nicht bloss ihn weit überflügelte, sondern überhaupt der toscanischen Bildnerschule das entschiedene Uebergewicht über alle andern Italiens verschaffte. Es war dies der hochberühmte Niccolò Pisano. Seine äusseren Lebensverhältnisse, die früher sehr zweifelhaft waren, sind jetzt im Wesentlichen aufgeklärt***). Er war um 1210 zu

*) Die von Cicognara Tab. XIII. mitgetheilten Kapitäle aus dem Innern der Pieve sind jünger und zeigen unverkennbar den Einfluss des Niccolò Pisano.

**) Grade dies am wenigsten gelungene Relief ist bei Cicognara Taf. VII. Nro. 3 abgebildet.

***) Die Schwierigkeit entstand dadurch, dass man nach Vasari annahm, dass er schon in den Jahren 1225—1231 an dem berühmten Grabmonumente des h. Dominicus in der Kirche desselben zu Bologna gearbeitet habe, was, da man eine so grossartige Aufgabe nicht einem ganz jungen Manne anvertraut haben würde, seine Geburt in eine sehr frühe Zeit hinaufrückte, die mit

Pisa geboren*) und der Sohn eines dortigen Steinarbeiters Petrus, der nicht einmal das Meisterrecht erlangt hatte**). Schon im

den Daten seiner späteren Werke schwer zu vereinigen war. Dies veranlasste dann Einige, Niccolò's Theilnahme an dieser Arbeit zu bezweifeln oder zu bestreiten (so schon Malvasia, dann Förster in den Beiträgen S. 14, dann Marchese Virgilio Davio in einer eigenen Schrift über dies Monument, 1838, u. A.), während Andre, besonders Cicognara, Vasari's Ausspruch vertheidigten. Schon Gaye Kunstbl. 1839 Nro. 22 glaubte einen chronologischen Irrthum Vasari's annehmen zu müssen, und dies ist denn auch jetzt erwiesen. Nach der durch Bonaini im Archivio storico Vol. VI. Parte II. Sect. III. veröffentlichten Chronik des Klosters S. Caterina zu Pisa steht nämlich fest, dass die Arca wirklich von Niccolò in Gemeinschaft mit seinem Schüler, dem Fra Guglielmo, einem Mönch aus dem gedachten Kloster, gearbeitet, nach andern Ordensnachrichten aber, dass die Uebertragung der Reliquien des h. Dominicus aus dem provisorischen in das neue Grab erst 1267 erfolgt ist. Vgl. die Anm. zum Vasari I. 261, Marchese, Memorie dei più insigni pittori etc. Domenicani, ed. 2, I. p. 69. Die Arbeit wird daher ohne Zweifel nicht sehr lange vorher, etwa von 1265 an, begonnen sein.

*) Durch die von Vermiglioli (1827 und 1834) bekannt gemachte Inschrift an dem grossen Brunnen zu Perugia schien es erwiesen, dass Niccolò im J. 1278 das Alter von 74 Jahren gehabt habe (vergl. die Anm. zum Vasari S. 258 und 270) also etwa 1205 geboren sei. Allein die Lesart hat sich durch weitere Auffindung von Fragmenten der Inschrift als irrig ergeben, das septuagintaquatuor, welches man mit Niccolò's Namen in Verbindung gebracht, hiess richtiger septuaginta bis quatuor und bestimmte mit den Worten: annis mille ducentis nur das Jahr der Vollendung des Werkes, während Niccolò und sein Sohn Johannes Pisanus an anderer Stelle der ausführlichen Inschrift, aber ohne Altersangabe genannt sind. Da indessen sein frühestes Werk schon von 1233 stammt, muss er mindestens 1210 geboren sein.

**) Ciampi hatte in seiner bekannten Schrift: Notizie de' sacri arredi etc. aus dem Archiv von S. Jacopo zu Pistoja eine Urkunde publicirt, in welcher unser Meister: Magister Nicholò quondam Petri de Senis ser Blasii Pisani genannt wird. Da nun der Titel Sere bekanntlich einen Notar bezeichnet, so schloss man, dass sein Grossvater Blasius ein solches Amt bekleidet habe, folgerte daraus weiter, dass auch sein Vater ein Mann von wissenschaftlicher Bildung gewesen sei, der ihm auch eine bessere Erziehung, als die der gewöhnlichen Handwerker gegeben haben werde, wodurch man dann seine Empfänglichkeit für antike Kunst und überhaupt seine Erhebung über den handwerksmässigen Betrieb seiner Kunstgenossen erklären wollte. (Cicognara III. 173. Die Herausg. d. Vasari I. 258 und Förster Beiträge S. 4.) Allein offenbar ist die Lesart Ciampi's, auf welcher diese ganze Schlussfolge beruht, eine falsche. Der Name Blasius kommt nämlich in den zehn andern, Niccolò betreffenden Urkunden, die wir besitzen, nirgends als der

Jahre 1233 arbeitete er, wahrscheinlich noch sehr jung, nach Vasari's aus innern Gründen wahrscheinlicher Annahme, eine Kreuzabnahme über dem Portal zu Lucca*), die wir noch besitzen.

Von da an verschwindet er eine Zeit lang, vielleicht weil er

des Grossvaters vor, wohl aber in dreien in einer andern Beziehung, indem bald Niccolò selbst, bald sein Vater als aus dem Kirchspiele Sancti Blasii zu Pisa stammend (populi oder de parochia ecclesiae Sci Blasii de Pisis) bezeichnet werden. (S. d. Urk. bei Rumohr II. 145 u. bei Milanesi I. 145 bis 153.) Da nun in allen Urkunden jener Zeit das Wort Sancti stets in der Abbreviatur sci geschrieben ist, so werden die für: Ser gelesenen Buchstaben der Urkunde von Pistoja gewiss auch keine andere Bedeutung haben. Hiernach fällt also der Grossvater-Notar fort. Ueberdies aber ergeben diese Urkunden auch rücksichts des Vaters, wenigstens mit Wahrscheinlichkeit, dass auch er vom Handwerke gewesen. In dreien derselben wird nämlich Niccolò als Sohn „Petri lapidum de Pisis" bezeichnet, und wahrscheinlich steht diese Bezeichnung auch in der vierten, obgleich sowohl Rumohr als Milanesi: Petri de Apulia gelesen haben, was aber, wenn man sich die sehr verschieden klingenden Worte näher ansieht und an die contrahirte Schrift der Urkunden des XIII. Jahrhunderts erinnert, sehr leicht ein Irrthum sein kann. In einer fünften kommt das Wort: lapidum wieder, aber sonderbar versetzt hinter dem Namen des Niccolò vor. Es scheint also, dass sein Vater ein Steinarbeiter war, der es aber nicht zum Magister (Meister) gebracht hatte, und nach der Weise jener Zeit in Pisa unter dem Namen: Petrus lapidum, der Stein-Peter, bekannt war. Die vermeintliche Abstammung dieses Peters aus Apulien ist daher sehr zweifelhaft. Ebenso problematisch dürfte aber der Zusatz zu dem Namen des Petrus: de Senis in der pistojeser Urkunde sein, da er in allen übrigen fehlt und nicht fehlen würde, wenn er richtig wäre. Denn diese Urkunden betreffen Niccolò's Arbeiten für Siena und man würde dabei nicht unterlassen haben, seine Verwandtschaft mit dieser Stadt geltend zu machen.

*) Förster a. a. O. S. 16 sagt zwar, dass dieses und ein andres (sehr zerstörtes) Relief dieser Vorhalle „urkundlich Arbeiten des Niccolò von 1233" seien, bezieht sich aber nur auf Band VIII. der Memorie e documenti per servire all' istoria di Lucca, 1822, wo sich nichts Andres findet, als (S. 8) die auch an Ort und Stelle lesbare Inschrift: Hoc opus cepit fieri Abelenato et Aldibrando operariis A. D. MCCXXXIII, und die Angabe, dass nach einer (mir unbekannten) Dissertation des Padre Poggi diese Jahreszahl sich auch auf die Reliefs des Portals beziehe. Urkundliches über Niccolò selbst scheint also nicht da zu sein, wohl aber ist Vasari's Angabe (a. a. O. S. 263) sehr wahrscheinlich, da das Relief in seiner vor andern gleichzeitigen Arbeiten hervorragenden Schönheit und Bestimmtheit wohl das Jugendwerk des bedeutendsten Meisters dieser Gegend sein kann.

mit Bauten, selbst mit auswärtigen, beschäftigt war, obgleich Vasari's ihn betreffende Angaben über solche meistens als unrichtig erwiesen sind. Erst mit dem Jahre 1260 finden wir ihn wieder, und zwar auf der Höhe seiner Kunst, indem er eines seiner bedeutendsten Werke, ja vielleicht das vorzüglichste von allen, die Kanzel im Baptisterium zu Pisa, wie die Inschrift ergiebt, in diesem Jahre vollendete*). Bald darauf wird er die Reliefs für die Arca di San Domenico in Bologna angefangen haben; die Uebertragung der Reliquien des Heiligen in dies sein neues Monument erfolgte zwar erst 1267, aber die Arbeit musste schon früher vollendet sein, da Niccolò damals schon mit einer andern wichtigen Aufgabe beschäftigt war. Am 29. September 1266 übernahm er nämlich in einem zu Pisa mit einem Abgeordneten der Domverwaltung von Siena geschlossenen Contracte die Fertigung einer Kanzel für diesen Dom und zwar mit der Verpflichtung, sich mit seinen Gehülfen schon am 1. März 1267 in Siena einzufinden und daselbst die Arbeit, mit Ausnahme kurzer Reisen nach Pisa, die genau festgestellt wurden, ununterbrochen fortzusetzen und zu vollenden**). Niccolò verpflichtete sich darin, nicht bloss die erforderlichen Steine aus Carrara, sondern auch schon die Säulen mit ihren Kapitälen am 1. November, also nach Monatsfrist, dem Bevollmächtigten der Domverwaltung zu überliefern; er muss also entweder solche Säulen schon zum Kaufe vorräthig oder bedeutende Arbeitskräfte zu seiner Disposition und mithin eine sehr grossartig eingerichtete Werkstatt gehabt haben. Er verpflichtet sich ferner, neue Werke vor Vollendung der Kanzel nicht zu übernehmen, aber die Erlaubniss zu viermaligen Reisen nach Pisa im Laufe jedes Jahres, jede von 14 Tagen, die er sich wegen des Baues am Dome und Baptisterium seiner Vaterstadt und wegen seiner Privatgeschäfte ausbedingt, zeigen doch, dass er noch Andres, wenigstens einen handwerklichen Betrieb, zu überwachen hatte. Bemerkenswerth ist dann weiter, dass die Wahl seiner Gehülfen ihm nicht ganz überlassen ist, sondern

*) Anno milleno bis centum bisque triceno. Hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus. Laudetur digne tam bene docta manus.

**) Vgl. den ausführlichen Contract wörtlich bei Rumohr I. 145 und in Milanesi's Sammlung der Seneser Urkunden.

dass er sich verpflichtet, den Arnolfo und Lapo, seine Schüler und Gesellen (discipuli und famuli) zu gestellen und ausserdem einen andern Gesellen, der nicht näher bestimmt ist. Arnolf und Lapus müssen daher, obgleich in einem Abhängigkeitsverhältnisse zu ihm, schon anerkannte Künstler gewesen sein, deren man sich versichern wollte. Dies Verhältniss wird noch bemerkenswerther durch ein Instrument vom Mai 1267, in welchem Niccolò, welcher nun mit den andern Gehülfen wirklich in Siena war, mit Erinnerung an die vertragsmässige Conventionalstrafe gemahnt wird, nun auch den Arnolfo zu gestellen. Dieser war also noch, ohne Zweifel im Auftrage Niccolò's, an einem andern Orte beschäftigt, vielleicht selbst an der Arca zu Bologna. Endlich wird in diesem Contracte auch schon Niccolò's nachher so berühmter Sohn, Giovanni, erwähnt, aber noch als ein wenig bedeutender junger Mann; denn sein Vater wird nicht verpflichtet, sondern nur ermächtigt, ihn mitzubringen, und er erhält nur zwei Drittel des Tagelohns der Gesellen. Im November 1268 scheint die Arbeit vollendet und wir finden Niccolò urkundlich erst am 10. Juli 1273 wieder, wo er sich zur Ablieferung eines Altars für den Dom S. Jacopo zu Pistoja verpflichtet, für den er auch im November desselben Jahres eine bedeutende Abschlagszahlung erhält*). Endlich kommt er dann noch 1278 vor und zwar an dem grossen Brunnen von Perugia, wo die Inschrift ihn und seinen Sohn Giovanni nennt, und zwar mit dem guten Wunsche langer Gesundheit**), der auf ein hohes Alter des Vaters hinzuweisen scheint. Auch mag dies seine letzte Arbeit gewesen sein, obgleich erst 1299 eine Erwähnung seines Todes nachgewiesen werden kann***).

*) Förster a. a. O. S. 59.

**) Die betreffenden Verse lauten also:

Nomina sculptorum fontis sunt ista bonorum,
Arte probatus Nicolaus ad officia gratus
Est flos sculptorum gratissimus isque proborum
Et genitor; primus genitus carissimus imus.
Cui si non dampnes nomen dic esse Joannes
Natus Pisani. Sint multo tempore sani.

***) Vasari's Annahme, dass er noch am Dome zu Orvieto gearbeitet habe (a. a. O. S. 268) ist unbezweifelt irrig.

Gehn wir nun zur Betrachtung seiner Werke über, so ist die Kreuzabnahme von 1233 ein Jugendwerk, an welchem seine eigenthümliche Richtung zwar schon erkennbar, aber noch nicht völlig ausgebildet ist, sich noch nicht so weit wie später von der Ueberlieferung abgelöst hat. Förster hat die Darstellung desselben Gegenstandes auf der Florentinischen Kanzel aus S. Piero Scheraggio zur Vergleichung beigebracht und in der That ist die Uebereinstimmung schlagend. In beiden Reliefs ist der Moment gewählt, wo die Füsse noch am Kreuze befestigt, die Nägel der Hände aber bereits entfernt sind und der Oberkörper daher der



Vom Dome zu Lucca.

Stütze bedarf, welche ihm hauptsächlich einer der Männer (Joseph von Arimathia) giebt, indem er den Leib unterhalb des rechten Armes mit beiden Händen umfasst hat und trägt, während Maria den rechten, Johannes den linken Arm ergriffen haben und anscheinend mit ihren Thränen benetzen. Eine vierte Gestalt, Nicodemus, ist dann endlich beschäftigt mit einer Zange, und zwar von der linken Seite Christi her, einen Nagel aus den Füssen herauszuziehen. Diese wesentlichen Motive sind auf beiden Bildwerken dieselben, aber auf dem älteren stehn sie allein und vereinzelt da, die Nebenpersonen sind, um die angedeutete Stellung zu dem Christuskörper einnehmen zu können, kleinerer Dimension als dieser und zwar ungleicher, die Haltung des Körpers ist steif und unbequem, die Lücken des Raumes sind durch ein Paar willkür-

liche, baumartige Schnörkel gefüllt. Der junge Niccolò hat diese Sprödigkeit zu beseitigen und die Motive zu der lebendigen, gedrängten Handlung eines Moments zu vereinigen gewusst. Die Füsse sind statt mit zwei Nägeln nur mit einem befestigt, wodurch die Linie des Körpers eine viel freiere und bewegtere geworden und die Möglichkeit gewonnen ist, den Nebengestalten ziemlich gleiche Dimensionen zu geben. Joseph von Arimathia steht nun nicht mehr auf der Leiter, sondern auf dem Boden, Maria, Johannes, der hier knieend dargestellte Nicodemus bilden durch volle Gewandung kräftige Massen mit angemessener Füllung und Theilung des Raums, und ausserdem hat unser Künstler noch fünf Nebenfiguren, dort zwei Frauen, hier drei Männer, darunter, wie es scheint, den Centurio angebracht, und indem er die beiden äussersten knieend darstellte, der Lunette des Portals vortrefflich eingefügt. Einen unmittelbaren Zusammenhang beider Werke oder ein Schulverhältniss beider Meister darf man daraus nicht folgern; es liegt ein halbes Jahrhundert und eine, einem solchen Zeitraume entsprechende Verschiedenheit der Anschauungen zwischen ihnen. Die Motive jenes florentinischen Bildwerks waren ziemlich nahe liegende, typisch festgestellte und gewiss oft wiederholte. Aber die Vergleichung ist dennoch sehr lehrreich, weil sie zeigt, wie auch ein Künstler, der von einer Jahrhunderte lang inne gehaltenen Richtung abwich und einen weitab führenden Weg einschlug, dennoch von der Tradition ausgehn musste und mit der Kritik und Verbesserung ihrer Leistungen begann. Genaue Naturstudien hat er noch eben so wenig gemacht, wie seine Vorgänger; hatten diese ihre Figuren zu lang gebildet, so gab er ihnen etwas zu kurze, keinesweges immer richtig durchgeführte Verhältnisse. Noch weniger kann von einer wirklichen Nachahmung der Antike die Rede sein, keine einzige Gestalt verräth eine solche. Er sucht nach einem Ausdrucke des Schmerzes, den die Antike nicht hatte, und fährt fort, denselben nach dem Beispiele seiner Meister in unplastischer Weise durch eingezeichnete Linien in den Gesichtern anzudeuten. Aber dass er das Bedürfniss grösserer Naturwahrheit und Naturkraft hatte, und dass die vollere Bildung und Gewandung der Gestalten und die gedrängte Anordnung römischer Sarkophagreliefs ihn an-

gezogen und ihm tiefen Eindruck gemacht hatte, ist augenscheinlich.

Zwanzig und einige Jahre später, an der Kanzel von Pisa, finden wir ihn auf der Höhe seiner Kunst. Diese Kanzel (pulpito) ist, wie die meisten gleichzeitigen, freistehend und zwar hier sechseckig, auf sieben Säulen ruhend, von denen drei unmittelbar auf dem Boden, vier auf dem Rücken von Löwen oder andern tragenden Gestalten stehen, und welche durch halbkreisförmige, aber mit kräftigen gothischen Spitzen (Nasen) belebte Bögen verbunden sind. An den Ecken über den Säulen sind kleine Statuen der Tugenden, in den Zwickeln der Bögen Propheten angebracht, an der Brüstung endlich, da die eine Seite des Sechsecks als Eingang zur Kanzeltreppe dient, fünf grössere Reliefs, Verkündigung und Geburt auf einer Tafel, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Kreuzigung und jüngstes Gericht. Die Anordnung in diesen Reliefs ist, ähnlich wie auf jenem Jugendwerke, eine höchst gedrängte; unser eifriger Meister hat keine Stelle unbenutzt lassen wollen, was hier, wo er nicht wie dort die wohlthätige Beschränkung der Lunette, sondern einen ziemlich hohen oblongen Raum mit seinen unbequemen vier Ecken vor sich hatte, grössere Schwierigkeiten verursachte. Gleich auf dem ersten Bilde hat er daher mehrere Scenen in einander gedrängt. Die Geburt, als der Hauptgegenstand, nimmt zwar die ganze Breite in Anspruch; das Haupt der Maria steht grade im Mittelpunkte, während ihr auf dem Ruhebette ausgestreckter Körper sich nach der einen Seite, die Gruppe der Anwesenden, zwei Wärterinnen, die das Kind waschen und der sitzende Joseph sich nach der andern hin erstrecken. Aber in der einen Ecke sind oben die beiden Gestalten der Verkündigung, in der andern ist zwar zunächst das Kind, das hier noch ein Mal in der Krippe liegend vorkommt, dargestellt, darüber aber, wie auf dem Bergrücken, in dessen Höhle Ochs und Esel stehn, die Scene, wo der Engel den Hirten das grosse Ereigniss ankündigt. Ja, da auch so noch eine Stelle, nämlich unterhalb des Ruhebettes der Maria, frei blieb, so hat sich die Heerde jener Hirten, man weiss nicht wie, um das Bett herum verbreitet. Man sieht, die Anordnung ist ziemlich willkürlich; nicht deshalb, weil sie drei oder vier ver-

schiedene Momente umfasst und dieselbe Person mehrmals auftreten lässt, das war einer Kunst, die nicht das Vorurtheil illusorischer Darstellung hatte, nur natürlich, sondern deshalb, weil sie kein Princip festhält. Von der antiken Sarkophagplastik hat sie nur das Gedrängte, nicht die einfach fortschreitende Bewegung angenommen, von der modernen perspectivischen Regel hat sie nur Anklänge. Dagegen überrascht sofort bei diesem Bilde der Schönheitssinn und ein gewisses Anlehnen an antike Plastik. Jene Demuth und Zartheit, die in allen christlichen Vorstellungen vorzuherrschen pflegte, hat hier einem Gefühle für das Kräftige, Würdige, Hohe, und zwar im antiken Sinne, Platz gemacht. Besonders die Jungfrau, stets mit dem Diadem auftretend, ist eine wahrhaft junonische Gestalt, mit grossem Auge und vollem Körper. Das Haupt leicht zur Seite gewendet, liegt sie halb aufge-



Im Baptisterium zu Pisa.

richtet auf ihrem Ruhebette mit dem Anstande einer Königin, ganz ähnlich wie wir wohl antike Matronen etwa auf Aschenkisten finden. Auch bei der Verkündigung, welcher der Künstler

einen tempelartigen Bau fast antiken Styls zum Hintergrund gegeben, ist die Jungfrau bedeutungs- und ausdrucksvoll; die Rechte auf die Brust legend, das Haupt ein wenig zurückgebogen, die Augen sprechend gehoben, ist sie nicht sowohl die demüthige Magd des Herrn, als eine Heldin, welche trotz der Scheu vor



Im Baptisterium zu Pisa.

dem Unerwarteten von der Begeisterung für ihren hohen Beruf gehoben wird. Die Anbetung der Könige hat den Vorzug einer einfacheren, überaus klaren Anordnung. Die Jungfrau mit dem Kinde ist nämlich ganz in die Ecke gerückt, so dass hinter dem Löwenkopfe ihrer Stuhllehne nur der treue Joseph mit bewundernd geneigtem Haupte Raum gefunden hat, während die Gruppe der Könige, zwei hinter einander knieend, der dritte, jüngere, nebst einem gleichsam wachthaltenden Engel aufrecht stehend, den grössesten Theil des Raumes vollständig füllt, so dass nur hinter den Königen eine Lücke blieb, welche dem Künstler Gelegenheit gab, drei mächtige Rosse, von denen man sie eben abgestiegen denkt, anzubringen. Während so die ganze Composition auch das Fortschreitende antiker Reliefs hat und dabei schöner und würdiger ist als auf den meisten römischen Sarkophagen, während Maria wieder dieselbe königliche Haltung hat und die Magier in der Bildung ihrer bärtigen Häupter und in der Gewandung an antike Könige erinnern, zeigt doch das Einzelne, dass dies nur die Wirkung allgemeiner Eindrücke, nicht specieller Studien ist. Namentlich ist die Gewandbehandlung und die Körperbildung eine ganz andre, die Gestalten sind gedrungener, schwerer, breiter, und die Gewänder, welche auf römischen Denkmälern wie angefeuchtet sich dem Körper anlegen, hier dick und faltenreich, so dass sie denselben vollständig bedecken und unkenntlich machen. Auch genaue Naturstudien fehlen noch ganz, bei den knieenden Königen ist die Möglichkeit ihrer Haltung schwer zu erklären; der Künstler hat diesen Anspruch noch nicht an sich gemacht. Er giebt den Hergang nur nach seiner Vorstellung und seiner Naturkenntniss, aber möglichst schön und anziehend, und hat ihn daher mit feinem Gefühle für die Verhältnisse der Massen und die Gesammtwirkung geordnet. Auf der Darstellung im Tempel ist die Anordnung eine mehr perspectivische, der Hergang im Ganzen der Tradition sich anschliessend, aber mit fast genreartigen und zwar im Hintergrunde verkleinerten Nebenfiguren. Höchst merkwürdig ist unter diesen eine mächtige, bärtige Gestalt, etwa des Hohenpriesters, die sich auf einen bekleideten Knaben stützt, ganz ähnlich wie auf einer in Pisa befindlichen griechischen Vase die bekannte Figur des indischen

Bacchus auf einen nackten Faunknaben. Auch hier aber ist nur das Motiv entlehnt, denn grade dieser Hohepriester ist eine der schwerfälligsten Gestalten dieser Reliefs, mit krausem Barte und einer Ueberfülle des Gewandstoffes und der Falten, weit entfernt von den einfach fliessenden Linien und der schlanken Haltung des griechischen Urbildes. Bei den beiden andern Reliefs, der Kreuzigung und dem jüngsten Gerichte, ist die Neigung bemerkenswerth, die Strenge christlicher Vorstellungen zu mildern; auf der Kreuzigung ist auch dem bösen Schächer nicht ein Teufel beigegeben, der seine Seele fortführt, sondern ein Engel, der ihr den Weg des Himmels versagt, und bei den Verdammten nehmen die bösen Geister eine satyrähnliche Gestalt an, ja der eine derselben, ein Zwerg mit kolossalem, missgestaltetem Kopfe und gewaltig geöffnetem Munde, ist augenscheinlich der in antiken Denkmälern oft vorkommenden Darstellung eines Knaben mit vorgehaltener komischer Maske nachgebildet. Auf der Kreuzigung ist Christus selbst schön und edel, dagegen fällt an manchen Nebengestalten der verfehlte Ausdruck und die Unbeholfenheit in der Bewegung, und auf dem jüngsten Gerichte der Mangel eines ordnenden Princips, die Ueberfüllung mit kleinen Gestalten und der Contrast bewegter Scenen mit der ziemlich trockenen Regelmässigkeit der Heiligen und Seligen auf. Bei den Tugenden, die als Statuen über den Kapitälen stehen, hat er sich über das Herkommen, das ihnen weibliche Gestalt giebt, fortgesetzt und nach Umständen das eine oder andre Geschlecht gewählt. Auch bei ihnen erkennt man den Einfluss der Antike und das Bestreben nach grösserer Naturwahrheit, dabei aber auch die Neigung für kurze breite Verhältnisse und für volle und schwere Gewandung. Besonders bemerkenswerth ist die Fortitudo, welche er als männliche, jugendliche Gestalt nackt und mit Löwen spielend darstellt. Die Verhältnisse sind auch hier mangelhaft, aber der Gedanke einer athletischen Gestalt ist mit solcher Genauigkeit der Muskelbildung und so sehr im antiken Sinne durchgeführt, dass man, wenn auch nicht eigentliche Naturstudien, so doch eine sehr sorgfältige Beobachtung der Natur und auch wohl schon die Anwendung des Thonmodells annehmen muss*).

*) Vgl. über diese Kanzel die Beschreibung und Würdigung in E. Förster,

Von dem grossen Grabmonumente des h. Dominicus in Bologna gehört unserm Meister nur die eigentliche Urne; der obere Aufsatz und die ebenfalls mit Reliefs verzierte Basis wurden erst im XV. und XVI. Jahrhundert ausgeführt. Und auch jene Urne führte Niccolò nicht allein aus, sondern gemeinschaftlich mit seinem Schüler, dem Dominicaner Fra Guglielmo Agnelli aus Pisa*), welchem die Reliefs auf der Rückseite des Sarko-

Beiträge S. 28 ff. Abbildungen bei Agincourt Sc. Taf. 32 und einzelne Theile bei Cicognara tab. 12—16.

*) E. Förster, welcher a. a. O. S. 15 ff. ohne urkundliche Gründe, seinem Stylgefühle folgend, die Arca nicht bloss dem Jahre 1225, sondern auch dem Niccolò Pisano absprach und sie für das Werk eines seiner Schüler um 1270 erklärte, glaubt diese Ansicht auch noch jetzt nach Entdeckung der obenerwähnten Chronik des Pisanischen Klosters S. Caterina aufrecht halten und sogar durch die Worte dieser Chronik beweisen zu können. Diese erwähnt jenes Grabmals deshalb so ausführlich, weil Fra Guglielmo, der diesem Kloster angehörte, bei der Uebertragung des Leichnams einen frommen Diebstahl an einer Rippe des Heiligen beging, und leitet dies mit folgenden Worten ein: Hic (frater Guilielmus) cum beati Dominici corpus in solempniori tumulo levaretur, quem sculpserant Magistri Nichole de Pisis —, Policretior manu, sociatus dicto architectori, clam unam de costis — extorsit, etc. Förster will nun (Kunstblatt 1845, S. 387) die Worte: Magistri Nichole de Pisis durch „die Meister aus der Werkstatt des Nichola" übersetzen. Allein offenbar mit Unrecht. Es kommt zwar wohl vor, wenigstens bei Malern (Milanesi, Documenti I. p. 304 und 307), dass zwei Künstler ein Compagniegeschäft errichten (societatem et compagniam artis pictoriae), und dass dabei der eine die Werkstätte mit Zubehör hergiebt, wo es denn möglich wäre, dass diese zwei als Magistri mit dem Namen des Werkstattinhabers bezeichnet worden wären. Allein dieser Sprachgebrauch ist schon an und für sich unwahrscheinlich, und jedenfalls fand bei Niccolò, wie der Contract mit der Domverwaltung von Siena beweist, ein solches Verhältniss nicht statt; er hatte in seiner Werkstatt zwar tüchtige Gesellen, deren Mitwirkung namentlich stipulirt wurde, aber keine Magistri. Sodann aber steht der weitere Text des Satzes, namentlich der Singular: Policretior manu und sociatus dicto architectori, jener Auslegung entgegen, und zeigt, dass hier ein Schreibfehler untergelaufen ist. Bonaini und Marchese beziehen das sociatus auf Guglielmo, den architector auf Niccolà. Es dürfte aber umgekehrt sein, wodurch sich der Satz und der vorgekommene Irrthum noch viel leichter erklärt. Der Verfasser der Chronik, welcher im vorhergehenden Satze den Guglielmo zwar als „scultura peritus" bezeichnet, aber doch von seinen Bauten am Kloster gesprochen hatte, wollte nun, indem er auf den Reliquiendiebstahl überging, die Beziehung des Guglielmo zu dem

phags, die nicht aus dem Leben des Ordensstifters selbst, sondern aus dem seines Schülers, des h. Reginald, genommen sind, und die Statuetten der vier Kirchenväter auf den Ecken allein zuzuschreiben sind, da sie längere Körperverhältnisse und andre Gewandbehandlung zeigen und überhaupt bedeutend schwächer sind als die Arbeiten des Meisters *). Dagegen entsprechen die beiden Reliefs der Vorderseite und die der schmaleren Seitenwände der Urne, sämmtlich aus dem Leben des Heiligen selbst entlehnt, völlig dem Geiste Niccolò's, und wenn man die Verschiedenheit der Aufgaben in Rechnung bringt, auch dem Style der Kanzel von Pisa. Bei dieser, wo er das Leben und die Zukunft Christi, den Gottessohn, die Mutter Gottes, das jüngste Gericht, also die höchsten Gegenstände, das unendlich oft Dargestellte aufs Neue darzustellen hatte, glaubte er alles aufbieten zu müssen, um die innere Kraft dieser Momente, die göttliche Hoheit der Gestalten in volles Licht zu setzen, und er entlehnte dabei, da ihn seine christlichen Vorgänger nicht befriedigten, auch Züge der Anordnung und besonders der persönlichen Würde von den antiken Werken, die ihm vor Augen standen. An der Arca von Bologna hatte er einmal bedeutend kleinere Felder, welche ihm auch für die im Vorgrunde stehenden Gestalten nur etwa die Höhe von einem Fusse gestatteten und sich also für die perspectivische Ueberordnung mehrerer Gestaltenreihen, wie er sie in Pisa angebracht hatte, nicht eig-

Sarkophage näher feststellen, und sagte zu diesem Zwecke, „welchen sie, nämlich Meister Niccolò von Pisa, der berühmtere (denn das soll wohl der Comparativ von Polyclet andeuten), vereint mit unserm genannten Baumeister, gearbeitet hatten". Diese etwas schwierige Construction wurde dann von dem Abschreiber nicht verstanden, welcher gedankenlos dem Plural: sculpserant nun auch den Plural: Magistri folgen lassen zu müssen glaubte. — Förster's Urtheilen über das Stylistische der Sculptur kann ich übrigens (ebenso wie schon Gaye im Kunstbl. 1839 Nro. 22) keinesweges beipflichten und sie mir zum Theil nur dadurch erklären, dass er die verschiedenen Theile der Arca nicht gehörig unterschied und, das Ganze als das Werk einer Hand betrachtend, durch den Vergleich mit der Kreuzabnahme von Lucca sich in die Ansicht hineindachte, dass die Arca von einem andern Meister sein müsse.

*) Vergl. die ausführliche Beschreibung des ganzen Monuments bei Marchese a. a. O. S. 73 ff. Abbildungen einiger Theile desselben bei Cicognara Taf. 8—11.

neten. Auch war vielleicht schon aus ökonomischen Gründen eine sparsamere Anordnung geboten. Vor allem aber waren die Gegenstände ganz andrer Art; es waren Ereignisse, die nur vor einem Menschenalter vorgefallen und noch von keiner Künstlerhand behandelt waren, die daher, wenn auch Wunder enthaltend, nicht den Nimbus des Ueberirdischen hatten, sondern im Costüme des Tages gedacht wurden, bei denen endlich nicht göttliche Personen, sondern demüthige Bettelmönche die Hauptrolle spielten. Hier war daher jene antike Hoheit nicht angebracht, sondern das beobachtende Auge des Meisters auf die Natur, die anordnende Phantasie auf das Einfache angewiesen. Er hat schon den Begriff des Reliefs anders gefasst; die Figuren haben nicht die starke Ausladung, wie die vorderen auf der Kanzel von Pisa, die Compositionen füllen nicht das ganze Feld bis obenhin, sondern bestehn aus klar gesonderten Gruppen, bei denen auf die Detaillirung und das Costüm näher eingegangen und alles sauberer ausgearbeitet ist. Aber abgesehen von diesen Verschiedenheiten kann man nicht fehlen, den Meister wieder zu erkennen. Besonders gilt dies von dem einen Seitenrelief, welches wieder mehrere Hergänge verbindet. Man sieht nämlich zuerst die Fürsten der Apostel, Petrus und Paulus, welche dem vor ihnen knieenden Ordensstifter das Evangelienbuch und einen Stab, die Zeichen des Berufes wandernder Prediger, übergeben, und dann noch ein Mal den Ordensstifter, der die Bücher seinen Brüdern austheilt. Hier sind nun zunächst die Apostel noch ganz im Style der Reliefs von Pisa, namentlich ist die Bildung der bärtigen Köpfe und des Halses, so wie der Wurf der antiken Gewänder noch ganz ebenso. Auch bei den Mönchen ist der Gewandstoff so schwer und die Bildung der Köpfe so kräftig wie dort, aber die Anschauung der wirklichen Ordensbrüder, wie sie in der Kaputze stecken und Kopf und Nacken an eine gebeugte Haltung gewöhnt haben, hat diese Formen schon etwas modificirt. Vielleicht war dies Relief das erste, denn bei den andern finden wir unsern Meister noch mehr auf die Eigenthümlichkeit der neuen Aufgabe eingegangen, er hat sich noch mehr in das Costüm seiner Zeit, in die edle Einfachheit und Natürlichkeit eingelebt, welche diese Legende erforderte. Besonders gelungen ist in dieser Beziehung die Scene, wo der

Heilige einen vom Pferde gestürzten Jüngling erweckt. Die Mönche sind ganz dieselben Gestalten wie dort, aber die jungen Leute, welche den für todt Hingestreckten aufzurichten versuchen, die Frauen und Kinder, welche theilnehmend und klagend umherstehen, sind in Bewegung und Haltung so schlicht und natürlich, selbst das Pferd ist so gelungen, dass man sich in unmittelbarer Gegenwart des Ereignisses befindet. Dabei ist die Anordnung so einfach und klar, so harmonisch dem Raume angepasst, dass man es sich nicht schöner denken kann. Annähernd gilt dies auch von den beiden andern Reliefs, dem Streite mit manichäischen Ketzern, deren Bücher verbrennen, während die des Heiligen sich in den Flammen erhalten, und der wunderbaren Speisung der dürftigen Ordensbrüder, wobei denn ungeachtet des Costüms der Zeit einzelne Gestalten, namentlich die Frauen und Jünglinge, wieder an die Antike und an die Auffassung derselben in den pisanischen Sculpturen des Meisters erinnern*).

Unmittelbar nach dieser Arbeit, ja noch ehe die Gebeine des Heiligen in die neue Graburne gelangt waren, finden wir unsern Meister in Siena an der Kanzel beschäftigt, deren Bestellung ihm ohne Zweifel mit Hinblick auf die gleiche Arbeit in Pisa und mit der Aufforderung ertheilt war, sie zu übertreffen. Denn sie schliesst sich in der Anlage und selbst in den bildnerischen Motiven genau an diese an, nur dass sie grösser, höher und schlanker, statt sechsseitig achteckig gebildet ist, und dass daher der Meister, indem er so viel wie möglich seine frühern Compositionen wieder benutzte, durch die grössere Ausdehnung der Felder genöthigt war, etwas hinzuzusetzen. Dies ist dann in sehr naiver Weise geschehen, bei der Geburt, wo die Heimsuchung genau die Stelle einnimmt wie in Pisa die Verkündigung, durch Vermehrung der Engel, Hirten und Schafe, bei der Anbetung der Könige durch einen grössern Reisezug von Pferden, Hunden und Kameelen, bei der Darbringung im Tempel durch Hinzufügung der Scene, wo der Engel Joseph die Flucht nach Aegypten gebietet. Aehnliche Vermehrung der Gestalten ist auf der Kreuzigung wahrzunehmen, und das Weltgericht endlich ist so ausgedehnt, dass es sogar zwei Tafeln füllt. Dennoch bedurfte er, da in dieser

*) Abbildungen bei Aginc. Sc. t. 32, und Cicognara tab. 8, 9.

Weise nur für sechs Felder gesorgt war, noch einer ganz neuen Composition, für welche er den bethlehemitischen Kindermord wählte und, um den andern Feldern nicht nachzustehen, durch sehr zahlreiche, im starkem Relief hervortretende, aber freilich nicht klar geordnete Figuren darstellte. So viel ist also gewiss, dass die grössere Klarheit und Einfachheit der Compositionen, welche das Grabmal des h. Dominicus im Vergleich mit der pisaner Kanzel zeigte, nur durch die Verschiedenheit der Aufgabe oder die Beschränkung der Mittel, nicht durch einen Fortschritt oder eine Geschmacksänderung bedingt war. Mit der Darstellung jener höchsten Hergänge und mit der Anforderung reicherer Ausführung tritt nicht nur dieselbe gedrängte Fülle, sondern eine noch stärkere ein, welche das Auge verwirrt und kaum mehr plastisch zu beherrschen ist. In gewisser Beziehung bemerken wir einen Fortschritt; der Ausdruck der Gesichter ist inniger, lebendiger, mannigfaltiger als in Pisa, die Durchbildung des Einzelnen, namentlich des Körperbaues, die Kenntniss plastischer Mittel gefördert. Selbst die antiken Motive, obgleich sie seltener sind, sind zum Theil reiner, mit grösserem Verständniss behandelt. Aber dabei ist die Neigung zu derben Formen, kurzen Verhältnissen, schweren Gewändern geblieben und giebt den Versuchen detaillirter Ausführung oder charakteristischen Ausdrucks oft etwas Unbeholfenes oder Uebertriebenes, das mit den Zügen antiker Hoheit und Ruhe, die sich hier wiederholen, nicht in Einklang steht. Mit einem Worte unser Meister hat den Höhepunkt seiner Kunst schon hinter sich.

Bei dem letzten grossen Werke, an dem Nicolaus thätig war, an den Sculpturen des Brunnens zu Perugia, wird der Antheil seines Sohnes wohl grösser sein als der seinige*). Es ist ein reich ausgestattetes Werk. Unten, an ziemlich ungünstiger Stelle, umgeben das grosse Becken fünfzig Tafeln mit ziemlich flachen Reliefs, meist einzelne Gestalten, die Sternbilder und Monate,

*) Vasari (a. a. O. S. 269) schreibt sie dem Giovanni allein zu, während die schon angeführte Inschrift die Theilnahme beider ergiebt. Vergl. Le sculture di Niccolò e Giovanni da Pisa e di Arnolfo fiorentino, che ornano la fontana maggiore di Perugia, disegnate e incise da Silvestro Massari e descritte da Gio. Batista Vermiglioli, Perugia 1834 in 4. mit 80 Kupfertafeln.

die sieben freien Künste nebst der Philosophie, Helden des alten Testaments, Romulus und Remus nebst ihrer Mutter und der Wölfin, Thierbilder aus äsopischen Fabeln, endlich Wappen, der Guelfische Löwe, der Greif von Perugia, und zwei Mal der Adler von Pisa, offenbar eine Concession, die man den Bildnern gemacht; auch liest man an einem dieser Adler den Namen des Johannes. Darüber stehn in Nischen 24 Statuetten, wiederum sehr gemischter Bedeutung, heilige und alttestamentarische Gestalten mit städtischen Wohlthätern und den beiden Podestà, welche während der Arbeit die Stadt regierten. Alle diese Sculpturen haben zwar durch Erdbeben und andre Schicksale bedeutend gelitten und starke Reparaturen erhalten, lassen aber doch noch den Charakter erkennen, der sich zwar im Allgemeinen dem der andern Werke Niccolò's anschliesst, aber nicht specielle antike Reminiscenzen und nicht die Ueberfüllung hat wie die Arbeiten an den Kanzeln von Pisa und Siena, vielmehr eine schlichtere Haltung und eine gewisse behagliche Breite zeigt.

Der grosse Abstand zwischen Niccolò und seinen unmittelbaren Vorgängern in Pisa ruft die Frage hervor, was ihm die Kraft dieses Aufschwunges gegeben und man hat nach gewohnter Weise sich auch hier durch die Annahme zu helfen gesucht, dass er von auswärtigen Künstlern gelernt habe. Vasari lässt ihn, seiner allgemeinen Hypothese gemäss, zuerst unter griechischen Meistern arbeiten; allein die Anwesenheit griechischer Steinarbeiter ist höchst unwahrscheinlich*) und jedenfalls war von ihnen nicht viel zu lernen, da in Byzanz die höhere Plastik längst erloschen war. Neuere deutsche Schriftsteller haben dagegen einen Einfluss deutscher Bildner auf Niccolò annehmen zu dürfen geglaubt. In der That giebt Vasari selbst dazu Veranlassung, indem er an einer andern Stelle erzählt, dass in Folge gewisser Streitigkeiten zwischen Kaiser Friedrich und der Stadt Mailand

*) Wir kennen keinen Fall, wo sie erwiesen ist. Wenn der Magister Jacobus de Candia, welcher sich nebst seinem Bruder an einem Gurtbogen von S. Pietro in cielo d'oro zu Pavia nennt, wirklich aus der Insel Candia sein sollte, und nicht aus irgend einem unbekannten Oertchen der Alpen, dessen Namen er so latinisirte, so ist er doch wahrscheinlich ein ganz vereinzelter Maurer.

die daselbst am Dome beschäftigten Lombarden und Deutschen sich über Italien verbreitet und so den Styl nicht bloss der Architektur, sondern auch, wie er ausdrücklich hinzufügt, der Marmorwerke verbessert hätten. Allein, wenn es auch wahr ist, dass die deutschen Bildner den italienischen Vorgänger Niccolò's bedeutend übertrafen, und wenn man es auch ungeachtet des Widerspruchs italienischer Schriftsteller für wahrscheinlich halten darf, dass solche damals, schon wegen ihrer Theilnahme an gothischen Bauten, häufig über die Alpen gekommen sein werden*), so giebt

*) Italienische Schriftsteller haben, um die Deutschen zu beseitigen, die Behauptung aufgestellt, dass mit diesem Namen auch nur Italiener, nämlich die aus den Alpengegenden, bezeichnet worden (Cicognara III. 226), allein ihre Beweise für diese unwahrscheinliche Annahme sind unendlich schwach. Andrerseits aber sind die Fälle, wo wir die Anwesenheit deutscher Künstler in Italien nachweisen können, überhaupt nicht sehr zahlreich, und meistens erst aus dem XIV. und XV. Jahrhundert. Auch jener bedeutende Bildner von Köln, von dem Ghiberti erzählt, und den Fr. K. im Kunstbl. 1826 S. 302 mit Niccolò in Verbindung bringen will, gehört nicht, wie dieser und wie auch Cicognara a. a. O. S. 232 annimmt, dem XIII., sondern erst dem XV. Jahrhundert an. Denn der Papst Martin, unter welchem er starb, kann nach den sonstigen Angaben Ghiberti's nicht Martin IV. 1281 bis 1284, sondern nur Martin V., † 1431, sein. Bei dem Rodolfo Tedeschi und dem Magister Ramus filius Paganelli de partibus ultramontanis, welche in Siena 1258 und 1281 vorkommen (Rumohr I. 143), steht es noch dahin, ob ihre ultramontanen Väter auch Künstler gewesen waren. Vgl. übrigens die Aufzählung mehrerer deutscher Künstler bei Fiorillo G. d. z. K. in Deutschland II. 269. Ob die Kanzel in S. Gio. fuorcivitas bei Pistoja, wie Vasari im Leben des Gio. Pis. erzählt, von einem Deutschen oder, wie Ciampi aus Urkunden wissen will, von einem Lombarden stamme, mag dahingestellt bleiben, jedenfalls war dieser fremde Meister ein Schüler, nicht ein Lehrer des Nicc. Pisano. Indessen ist es sehr erklärbar, dass wir von der Anwesenheit deutscher Künstler (die selbst in ihrer Heimath ihre Namen nicht auf ihre Werke zu setzen pflegten) keine ausdrücklichen Nachrichten haben, während es durchaus wahrscheinlich ist, dass ebenso wie Meister Jacob, der Baumeister von Assisi, auch andre deutsche Steinmetzen den Weg hieher gefunden haben werden. Noch weniger als an Deutschen fehlte es an Lombarden. Schon die Brüder aus Piacenza, welche um 1196 die Erzthüren im Lateran gossen, sind ein Beweis wandernder lombardischer Künstler und noch häufiger werden Steinarbeiter der nördlichen Lombardei, wie zu allen Zeiten, so schon damals auch in diesen südlichen Provinzen Arbeit gesucht haben. Allein für den bedeutenden Bildner Andrea Lombardo, welcher nach der Versicherung des Prior's Scapucci zu Pistoja (Fr. K. Kunstbl.

uns doch Niccolò's Styl keinen Grund, ihn mit diesen in Verbindung zu bringen*). Die Eigenthümlichkeiten seiner Werke erklären sich schon dadurch vollkommen, dass er zuerst antike Bildwerke beachtete, und theils nachahmte, theils doch durch ihren Geist bestimmt wurde, was er von keinem Meister seiner Zeit, auch von den deutschen oder Lombarden nicht, lernen konnte, weil noch keiner vor ihm ein Auge für die Antike gehabt hatte. Viel wichtiger als die Frage nach seinem Lehrmeister ist daher die, was ihm und ihm zuerst vor allen anderen den Sinn für das Alterthum geöffnet habe. Vasari weist auf den schönen Sarkophag mit der Geschichte des Meleager oder (wie man jetzt annimmt) des Hippolyt hin, in welchem einst die berühmte Markgräfin Mathilde bestattet war und der noch jetzt im Campo santo steht. und wenn es auch zweifelhaft sein mag, ob grade dieser Sarkophag ihn angeregt, da man Reminiscenzen aus demselben in keinem seiner Werke findet, so beweisen doch die schon angeführten einzelnen Beispiele nachgeahmter Gestalten, dass er antike Bildwerke vor Augen gehabt hat. Allein damit ist noch nichts erklärt. Es ist zwar richtig, dass die meisten Antiken unsrer Museen damals noch verschüttet lagen; aber in Rom waren die berühmten Dioscuren von Monte cavallo, die Säulen Trajan's und Antonin's, eine Menge Reliefs an den Gebäuden, gewiss auch noch manche

1826 Nro. 79 und E. Förster Beitr. S. 21) in Toscana gewirkt haben und aus dessen Schule namentlich der Meister der Kanzel von S. Gio. fuorcivitas hervorgegangen sein soll, ist der verheissene urkundliche Beweis nun schon seit fast 40 Jahren ausgeblieben und der Guido da Como, der sich an der Kanzel von S. Bartolomeo in Pisa nennt, ist ein so schwacher Geselle und steht den rohen toscanischen Bildnern dieser Zeit so nahe, dass er eher von ihnen gelernt als eine bessere Kunst hierher gebracht haben wird.

*) Kugler (Kunstgesch. 3. Aufl. II. 274) will bei Niccolò mehrfache Anklänge an die sächsische Schule, namentlich an die goldene Pforte zu Freiberg, gefunden haben und daher einen Anschluss an ihre Leistungen bei ihm vermuthen. Allein der einzige Beweis, den er anführt, der Engel mit dem Stabe auf der Anbetung der Könige hier wie dort, ist sehr schwach, und die zarte, fast zu weiche Anmuth des sächsischen Meisters hat mit der kräftigen, fast schweren Formbildung Niccolò's wenig gemein. Noch weniger lässt sich zwischen lombardischen Bildwerken, namentlich denen des Benedetto Antelami in Parma und unserm Meister (wie dies Fr. K. im Kunstbl. a. a. O. will) ein Zusammenhang wahrnehmen.

Statuen*), und an vielen andern Orten einzelne Reliefs oder ganze Sarkophage, die man zur Zierde der Façaden oder zur Bestattung vornehmer Personen benutzt hatte, stets sichtbar gewesen. An Vorbildern fehlte es daher nicht, aber viele Künstlergenerationen waren unberührt an ihnen vorübergegangen, bis Niccolò sie mit empfänglichem Auge betrachtete. Man darf nicht sagen, wie es von Italienern und selbst noch neuerlich von Deutschen geschehen ist, dass zum Verständniss der Schönheit eben nur der begabte Mann gefehlt habe, der in Niccolò erschienen sei. Die Kunstgeschichte lehrt uns auf jeder Seite, dass auch die kühnste und genialste Persönlichkeit nicht aus den Schranken ihrer Zeit heraustritt. Man hat daher auch andrerseits die Behauptung aufgestellt, dass überhaupt damals schon ein Gefühl für die Schönheit antiker Kunst, wenn auch nur unter den vornehmeren Geistern, in Italien erwacht sei. Allein die Goldthaler Friedrich II. (die Augustalen)**), die in der That eine Nachahmung antiker Münzen zu sein scheinen, verdanken ihren Ursprung mehr der Klugheit und dem Ehrgeize des Kaisers, als seinem Schönheitssinne, und wenn dieser Fürst und andre Grosse einige antike Kunstwerke in ihren Schlössern bewahrten, so geschah dies nur in dem Sinne wie man das ganze Mittelalter hindurch sich mit Gemmen geschmückt hatte, nämlich in Anerkennung ihrer Kostbarkeit. Im Uebrigen liess auch dieser geistreiche und freidenkende Fürst, wie die wilden römischen Barone, alte Gebäude, wenn es ihm nützlich schien, ohne Rücksicht auf ihre Schönheit zerstören***). Am wichtigsten ist aber,

*) Dies beweist schon das Gedicht des Hildebert, Bischofs von Tours, der Rom im Jahre 1106, also nach der Verheerung durch Robert Guiscard, besuchte, und in wehmüthigen Versen die dort sichtbaren Göttergestalten preist, die so schön seien, wie die Natur sie nicht bilden könne. Beschr. Roms I. 249.

**) Schwache Abbildungen bei Agincourt sc. Tab. 27. So ausgezeichnet unter den Münzen des Mittelalters sie sind, zeigen sie doch noch ein unvollkommenes Verständniss ihrer Vorbilder und charakteristische Züge mittelalterlichen Gefühls.

***) S. über die angeblichen Sammlungen Kaiser Friedrichs und des Cardinals Orsini, Raumer, Hohenstaufen III. 563 und VI. 534. Die Verordnung des römischen Senats vom Jahr 1162, wodurch die Beschädigung der Trajanssäule bei Todesstrafe verboten wurde, beruhete gewiss nicht (wie Einige geglaubt haben) auf einer Anerkennung ihres Kunstwerthes, denn

dass Niccolò selbst, wie sich bei näherer Betrachtung seiner Werke ergiebt, keineswegs ein tiefes Verständniss oder eine unbedingte Verehrung für die Antike hatte. Grade in dem Formellen, in der Schönheit der Körperverhältnisse und in der Gewandbehandlung ist er, wie wir schon gesehen haben, von der Antike unberührt selbst da, wo er gewisse Gestalten ihrer pikanten Erscheinung wegen nachahmt, wie bei dem bärtigen Dionysos, weicht er in diesen Beziehungen von seinem Vorbilde ganz ohne Noth ab. Was ihn reizt, sind durchweg nur solche Motive, Situationen, Gestalten, die sich auf ethische Begriffe zurückführen lassen; die Hoheit, Anmuth, Reinheit der Frauen, oder die Völligkeit der Figuren und die gedrängte Anordnung der Reliefs, die ihm als Ausdruck der Kraft und Lebensfülle dienen. Aber das eigentlich Ideale, das Geheimniss der Schönheitsregel, die Formbildung der Antike übet noch keine Anziehungskraft auf ihn.

Dies zeigt sich auf's deutlichste in seinem Verhältniss zu seinen Schülern. Hätte er eine Begeisterung für die alte Kunst gehabt, so würde er sie auf diese mehr oder weniger übertragen, ihnen die Augen geöffnet, sie zu weitern Studien veranlasst haben. Aber kein einziger derselben zeigt auch nur die geringste Spur davon. Sein eigner Sohn Giovanni schlug eine ganz andre Richtung ein, wie wir später sehen werden, und seine andern Schüler folgten wohl im Allgemeinen der Weise des Meisters, aber so, dass sie dieselbe populärer machten und die unmittelbaren Eindrücke der Antike verwischten. Sehr lehrreich wäre es in dieser Beziehung, wenn wir die Werke des ältesten seiner Jünger, des Arnolfo di Cambio genauer kennten, der 1266, als Niccolò die Kanzel zu Siena übernahm, schon 34 Jahre alt und zwar noch dessen Geselle aber doch schon ein persönlich begehrter Künstler war, und wahrscheinlich bald darauf den Meister verliess. Denn vom Jahre 1277 an finden wir ihn im

sonst hätte sie sich auch auf andre Denkmäler, z. B. auf die Colosse von Monte Cavallo erstrecken müssen. Ohne Zweifel war hier ein religiöses Interesse entscheidend, entweder also (wie Plattner Beschr. Roms III. 1. 290 annimmt) die Verehrung Trajans, oder noch einfacher der Umstand, dass sie kirchliches Eigenthum war und als Glockenthurm diente.

Auftrage des Königs von Neapel beschäftigt, von welchem ihn die Peruginer vergeblich zur Mitarbeit an ihrem Brunnen erbitten, demnächst zu Rom, zu Orvieto und sonst ausserhalb Toscana's arbeitend und erst 1293 wieder in Florenz*). Sein Einfluss in plastischer Beziehung ist dabei um so höher anzuschlagen, weil er als angesehener Baumeister Gelegenheit hatte, auch die plastischen Arbeiten Andrer zu leiten und auf ihren Styl einzuwirken. Schon Vasari, obgleich er grade über ihn vorzugsweise schlecht unterrichtet ist und ihn ursprünglich nur als Baumeister kannte, schreibt ihm einige Bildwerke in Rom zu, und wichtiger ist, dass man seinen Namen an zwei wirklich hervorragenden Werken entdeckt hat. Das eine ist das Tabernakel in S. Paul vor den Mauern Roms, gothischen Styls und auf vier Säulen ruhend, welches nach der darauf befindlichen Inschrift im Jahre 1285 und zwar von Arnolfus nicht allein, sondern, wie es darin heisst, mit seinem Gehülfen Petrus ausgeführt ist**). Wer dieser Petrus gewesen und welchen Antheil er an der Arbeit gehabt, ist ungewiss, indessen lässt der Wortlaut der Inschrift darauf schliessen, dass Arnolfo der eigentlich geistige Urheber war und dass grade die besseren Leistungen von ihm herrühren. Der plastische Schmuck besteht in vier Statuen an den Ecken über den Säulen, St. Petrus, Paulus, Lucas und Benedict, in correspondirenden Reliefs in den dreieckigen Feldern neben den Bögen aller vier Seiten, auf einer Seite Abel und Cain opfernd, auf einer andern Seite die ersten Eltern, und endlich in schwebenden Engeln, welche äussserlich an den Giebeln und innerlich an und neben dem Gewölbe angebracht sind. Jene vier äussern Statuen sind, vielleicht mit Rücksicht auf die Nischen, in denen sie stehen, in etwas steifer Haltung, dagegen die zwei senkrecht herabschwebenden

*) S. das oben S. 173 Angeführte.

**) Hoc opus fecit Arnolfus — cum suo socio Petro. Eine Abbildung bei Aginc. sc. tab. 23, eine vollständigere in 10 Tafeln bei der Schrift von Luigi Moreschi, Descrizione del tabernacolo — di S. Paolo, Roma 1840. Vgl. die Anzeige von Reumont im Kunstbl. 1842 Nro. 20. — Ob das ähnliche Tabernakel in S. Cecilia, an welchem Ugonius den jetzt nicht mehr zu findenden Namen Arnolfo's mit der Jahreszahl 1283 gelesen haben will (vgl. Reumont a. a. O.), von unserm Meister herrührt, kann dahingestellt bleiben; jedenfalls sind die Sculpturen daran roh und vernachlässigt.

Engel im Innern von grosser Kühnheit der Conception und holdseligster Anmuth, und auch die Reliefs recht erfreulich und schön. Durchweg zeigen sich unverkennbare Anklänge an den Styl Niccolò's, die gedrungene Körperbildung, die volle fleischige Behandlung des Nackten an Adam und Eva, überhaupt eine gewisse Frische, Fülle, selbst Derbheit, besonders aber das Gefühl für das Ganze der Erscheinung, das grade den frühern Meistern so sehr gefehlt hatte. Viel bedeutender ist dann ein zweites Werk, das Denkmal des Cardinals Wilhelm de Braye zu S. Domenico in Orvieto, an dem sich Arnolfo wiederum, doch nun ohne Gehülfen nennt*). Die Anordnung ist die, welche sich grade um diese Zeit, wie es scheint von der Pisaner Schule ausgehend, weit über Italien ausbreitet; der Verstorbene liegt auf einer Bahre oder einem Paradebett, während Engel zu Häupten und Füssen stehend die Vorhänge desselben aufheben, darüber aber entweder auf der Wand unter dem das Ganze einrahmenden Spitzbogen musivisch, oder wie es hier der Fall ist auf einem zweiten Vorsprunge statuarisch, die Aufnahme des Verstorbenen im Himmel dargestellt ist. Wir sehen hier die Jungfrau thronend, neben ihr St. Petrus und St. Dominicus stehend und endlich den knieenden Cardinal. Vor allem ist die Jungfrau schön; von kräftigem Bau, in würdiger Haltung, die rechte Hand auf der Kugel des Stuhlpfostens ruhend, erinnert sie noch an jene junonischen Gestalten Niccolò's, ist aber dabei mütterlicher, inniger. Auch das Kind, etwas klein, aber mit lehrend vorgestreckter rechter Hand und zurückgebogenem Kopfe frei und würdig sitzend, entspricht dem Gedanken sehr wohl und die Engel sind sehr lieblich. Es herrscht in dem Ganzen eine wirklich grossartige und doch wieder sehr schlichte Auffassung. Musivischer Schmuck und die gewundenen

*) Hoc opus fecit Arnolfus; leider auch ohne Jahreszahl der Arbeit. Nach Cicognara ist der Cardinal de Braye am 27. April 1280 gestorben und Förster giebt in seinem Reisehandbuche die Zahl 1282 an. Die von 1290 (vgl. die Herausgeber des Vasari I. 256) beruht nur auf der Vermuthung des Padre della Valle, der Arnolfo einen Antheil an den Reliefs der Façade des Domes zuschreiben will, und eine moderne Inschrift in S. Domenico selbst über einer viel spätern Sculptur: Hoc opus sculpsit Arnolfus 1294, lässt sich, wenn man sie auf jenes Grabmonument beziehen wollte, mit Arnolfo's Bauthätigkeit in Florenz nicht wohl vereinigen.

Säulen erinnern auch hier, wie an dem Tabernakel von St. Paul, an die Schule der Cosmaten, mit der er in Rom in Berührung gekommen war.

Andre Bildwerke Arnolfo's können wir nicht mit Sicherheit nachweisen. In Orvieto befindet sich noch am Aeussern eines öffentlichen Gebäudes in einer Nische die Porträtbüste eines Bologneser's Rainaldus Bovini, der hier 1277 das Amt des Podestà angetreten hatte, die sehr charakteristisch, aber mit derben Zügen das kluge Gesicht eines kräftigen Mannes darstellt, indessen doch nicht bedeutend genug ist, um ihm zugeschrieben zu werden. In Rom ist die sitzende Statue Karls von Anjou, welche noch jetzt im Senatorenpalast bewahrt wird*), und die man versucht ist, ihm zuzuschreiben, da er 1277 für diesen König hier arbeitete, für seine Hand zu roh. Vasari legt ihm in einem Zusatze zu der zweiten Ausgabe seines Werkes mehrere Sculpturen in Rom bei, die er früher dem Marchionne von Arezzo zugeschrieben hatte; allein auch sie sind, obgleich in einem verwandten Style; doch nicht bedeutend genug**).

Dagegen lässt sich eine Anzahl plastischer Werke nachweisen, welche ähnlich wie die des Arnolfo Anklänge an die freie, breitere Auffassungsweise Niccolò's, aber in gröberer, derberer Behandlung ohne alle Verwandtschaft mit der Antike und mit populären Motiven verbunden zeigen. Einige derselben sind

*) Burckhardt im Cicerone erwähnt sie irrig als nicht mehr vorhanden.

**) Vasari giebt diesen Zusatz erst im Index der zweiten Ausgabe und nennt als Werke Arnolfo's in S. Maria maggiore 1) ein Präsepium, von welchem wirklich noch die drei Könige und der h. Joseph jetzt in der Krypta unter der Capella Sistina erhalten sind, 2) das Grab des Papstes Honorius III. aus dem Hause Savelli. Plattner, Beschr. Roms III. 2, 294 vermuthet, dass die sogleich im Texte zu erwähnende, im Hofe bei dieser Basilika liegende Bischofsstatue daher stamme, indessen ist sie zu roh. Endlich schreibt Vasari ihm 3) die Kapelle und das (jetzt in den vaticanischen Grotten befindliche) Grabmal Bonifaz VIII. in S. Pietro zu, worauf Arnolfo sogar seinen Namen gesetzt habe. Indessen der Name ist darauf nicht zu entdecken, und wenn es auch (wie Reumont a. a. O. S. 78 bemerkt) zufolge einer Bulle dieses Papstes vom Jahre 1300 damals schon vollendet war, ist es doch unwahrscheinlich, dass dies gleich beim Regierungsantritte des Papstes (1294) geschehen war, während Arnolfo jedenfalls seit 1294 in Florenz beschäftigt war. Vgl. die Abbildung bei Cicognara tab. XXII.

ziemlich roh und beweisen, wie diese Weise bald in handwerkliche Praxis überging, so die Statuetten aus dem Präsepium in S. Maria maggiore, die Grabstatue eines Bischofs auf dem Hofe der Domherren dieser Basilika, die Statuen der Apostelfürsten und eines knieenden Papstes im Chorumgange der Laterankirche, die Ueberreste vom Grabe Bonifaz VIII. in den Grotten des Vaticans u. a. Dagegen ist die auf dem Paradebette liegende Gestalt des Cardinals Anchera († 1286) in S. Prassede, wahrscheinlich ein Ueberrest eines grösseren Monumentes, schon eine recht bedeutende Arbeit, und noch mehr sind es drei sehr ähnliche Grabmonumente, das eine in Araceli mit der Gestalt des Papstes Honorius IV. aus dem Hause Savelli († 1287), das des Cardinals Guilelmus Durantus († 1296) in S. Maria sopra Minerva, und endlich das des Cardinals Gonsalvo († 1299) in S. Maria maggiore*). An den beiden letzten nennt sich denn auch der Künstler, Johannes, römischer Bürger und Sohn des Meisters Cosmas. Beide bestehen nur aus einer spitzbogigen Halle, welche, nicht wie die Pisaner es liebten auf Säulen, sondern auf Pilastern ruhend, den Verstorbenen auf dem Paradebette, zwei Engelsstatuen und darüber ein musivisches Bild umfasst, dessen byzantinisirender Styl mit der freien und natürlichen Haltung der liegenden Gestalt und besonders mit der einfachen Schönheit und Anmuth der beiden Engel auffallend contrastirt und den auswärtigen Ursprung dieses nun hier eingebürgerten plastischen Styls erkennen lässt.

An vielen Orten wirkten Schüler oder Nachfolger des Niccolò in derselben Richtung wie Arnolfo. So in Pistoja der Meister der Kanzel von S. Giovanni fuorcivitas, nach Vasari's Angabe ein Deutscher, welcher zum Theil Wiederholungen der Reliefs aus dem Pisaner Baptisterium giebt, aber in derberer einfacherer Auffassung und entfernter von der Antike Siena wurde fast eine Colonie der Pisaner Schule, indem die Stadtbehörde, als Niccolò die Arbeit an der Kanzel vollendet hatte, drei seiner Gehülfen, Donatus, Lapus und Gorus durch bewilligte Vortheile zur Niederlassung bewog, weil es (wie die Urkunde ausdrücklich bemerkt) der

*) Dieses abgebildet bei Cicognara Tab. 20 u. Aginc. sc. Tab. 24.

Stadt an guten Bildnern fehle*). In Arezzo sind die Sculpturen an den Pfeilerkapitälen der Pieve**) von einem solchen frühern Schüler Niccolò's, und selbst das dem Margeritone, den wir als einen fruchtbaren, aber wenig erfreulichen Maler später erwähnen werden, zugeschriebene Denkmal Papst Gregor's X. († 1275) erinnert an die Arbeiten Arnolfo's***). Ebenso das grosse, etwas räthselhafte Grabmal in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, welches die Localschriftsteller als das einer Königin von Cypern bezeichnen und Vasari durch ein Missverständniss einem Bildhauer Fuccio zuschreibt, der nie existirt hat†). Aber auch sonst finden wir um diese Zeit an vielen Orten und über ganz Italien verbreitet Bildwerke, welche, obgleich von handwerksmässiger Ausführung in derben, breiten Formen, sich durch das richtige Gefühl für plastische Massen und allgemeine Körperverhältnisse von der Haltungslosigkeit der frühern Sculpturen unterscheiden, so dass wir am Ende des Jahrhunderts zum ersten Male von einem herrschenden plastischen Style in Italien sprechen können††). Allerdings ist diese günstige Veränderung nicht das unmittelbare und ausschliessliche Verdienst der Schule Niccolò's. Sie hängt vielmehr näher mit der Verbreitung der gothischen Architektur zusammen, welche das Formgefühl übte und den Sinn für die Gesetze der Körperbildung, und zwar, vermöge der italienischen Auffassung dieses Baustyls, grade für das Volle, Derbe,

*) Milanesi a. a. O. p. 154.

**) Cicognara Tab. XIII. giebt einige derselben irrig als Arbeiten des Marchionne an.

***) Cicognara III. 269 und Tab. XXIII.

†) Vgl. die Note zu Vasari I. 259. Cicognara III. 242 und die Abbildung des Grabmals bei demselben Tab. 19. Auch die Königin Hecubea von Cypern und ihr Todesjahr 1240 sind problematisch und das Werk wird einige Decennien jünger sein.

††) Es ist hier die Stelle, um auf den groben Irrthum Cicognara's (III. 116) aufmerksam zu machen, welcher die furchtbar starren und rohen Prophetengestalten am Portale des Doms zu Cremona auf Grund einer unrichtig copirten Inschrift dem Magister Jacobus Porrata aus Como im Jahre 1274 beilegt. Nicht hanc portam, wie Cicognara schreibt, sondern hanc rotam (das später eingesetzte Radfenster) machte dieser Meister, während das Portal mindestens 100 Jahre älter ist. Vgl. Eitelberger in den mittelalterl. Denkm. d. österr. Kaiserst. II. S. 101 und 104.

Gesunde nährte. Allein diese Richtung entsprach denn doch auch wieder der des Pisaner Meisters und hatte in ihm ihre plastische Vollendung, so dass er, wenn auch mit einer ungewöhnlichen Hinneigung zur Antike, doch im Wesentlichen das dem Nationalgefühl Zusagende getroffen hatte.

Unterdessen hatte auch die Malerei bedeutende Fortschritte gemacht. In der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts war sie in der That in dem Grade ermattet, dass wir ausserhalb Roms und Venedigs nur sehr wenige Spuren ihrer Thätigkeit nachweisen können. Von Wandgemälden hat sich hier und da noch einiges erhalten; in S. Zeno von Verona sind beim Abfallen des spätern Bewurfs eine Anzahl von Votivbildern mit einzelnen Heiligen zum Vorschein gekommen, in S. Stefano zu Bologna, und zwar in dem schmalen Oratorio della b. Vergine ein S. Jacobus und einige Märtyrer mit dicken Umrissen und starrer Haltung, in S. Pietro in Grado bei Pisa endlich gehören einige Darstellungen, welche sich durch gröbere Umrisse, schwächere Färbung und plumpere Bewegungen der Gestalten von den andern zahlreichen Wandgemälden unterscheiden, in diese Zeit. Unter den seltenen Tafelbildern ist wenigstens eines datirt; ein Crucifixus in S. Giovanni e Paolo zu Spoleto, auf dem sich ausser der Jahreszahl 1178 selbst der Name des Malers Albertus erhalten hat, und das uns berechtigt, ein Paar ganz ähnliche Bilder desselben Gegenstandes in S. Chiara von Assisi und S. Giovanni d'Asso im Gebiete von Siena derselben Zeit zuzuschreiben*), welche sämmtlich nach einer über ganz Italien verbreiteten Sitte die Eigenthümlichkeit haben, dass neben dem Körper des Heilandes auf verlängerten Füllungen oder an den Enden der Kreuzarme Maria und Johannes und andre Gestalten oder Hergänge der Passionsgeschichte in kleinerer Dimension dargestellt sind. Die Ausführung ist roh und einfach; hartgezeichnete schwarze oder rothe Umrisse sind bei geringer Modellirung mit einer matten, lichten Farbe gefüllt. Der Körper ist steif und ruhig gehalten, mit vier Nägeln befestigt, das Haupt aufrecht, mit aufgeschlagenen Augen grade vorwärts blickend, ohne

*) Die Entdeckung dieser Bilder verdankt man Rumohr.

Ausdruck und ohne Andeutung eines bestimmten Momentes*). Ohne Zweifel war diese Mattigkeit nur eine Folge des Unvermögens und als nun die wachsende individuelle Frömmigkeit das Bedürfniss der Tafelbilder und das eines lyrisch ergreifenden Augenblicks steigerte, fing man an nach Mitteln kräftigerer Darstellung zu suchen. Einen Beweis dieses Bestrebens geben zwei, jetzt in der Akademie zu Siena befindliche Tafeln, eine thronende Madonna mit Engeln, früher in der casa di S. Ansano**), und ein Christus in der Glorie mit den Evangelistenzeichen und einigen kleinen historischen Darstellungen, früher in S. Salvatore, dieser laut Inschrift vom Jahre 1215, welche beide die Eigenthümlichkeit haben, dass die beiden Hauptfiguren, Christus und Maria, nicht bloss gemalt, sondern in flachem Relief dargestellt sind. Da auch die gemalten Nebengestalten und kleinern Darstellungen, obgleich in den harten Umrissen, den kurzen und plumpen Figuren und in der matten Farbe noch jenen ältern Bildern ähnlich, doch etwas weicher modellirt sind, und eben jene Hauptgestalten ein ungewöhnliches Gefühl für Schönheit und Würde erkennen lassen, wird man auch in jener Verbindung des Reliefs mit der Malerei nur ein freilich rohes Mittel sehn dürfen, durch welches der Maler eine weichere Rundung zu erreichen suchte, als seine Farbenmischung und Malweise ihm gestattete.

Die Technik war daher hinter den Bedürfnissen des Gefühls

*) Rumohr (I. 278 und 281), der sonst alle Aenderungen so gern aus technischen Gründen erklärt, glaubt hier in der Verschiedenheit dieser rein italienischen von den spätern byzantinisirenden Crucifixen einen geistigen Gegensatz zu entdecken, indem der ruhigeren Haltung dieser ältern Bilder eine edlere Auffassung, nämlich „die Idee des Sieges des Geistigen über das Körperliche“, zum Grunde liege, während die Griechen, an den Anblick grausamer Leibesstrafen gewöhnt, den Heiland am Kreuze mit Todesqualen ringend, also mit der ganzen Schwere des Leibes herabhängend, den Unterleib geschwellt und die erschlafften Kniee ausgebogen, das Haupt schmerzvoll gesenkt, gedacht hätten. Allein wenn dem so wäre, würden die Italiener vermöge ihrer edleren Auffassung diese byzantinische Vorstellung als unwürdig verworfen haben. Dass sie dieselbe sich (und zwar wie die häufige Wiederholung dieser leidenden Gestalt beweist) mit Begierde aneigneten, beweist, dass die frühere ruhigere Auffassung ihnen als etwas Geringeres, weniger Lebensvolles erschien.

**) Aginc. Tab. 26 Nro. 29.

zurückgeblieben, und dies erklärt es, dass man sich nach besseren technischen Mitteln umsah und dabei die byzantinischen Bilder, welche schon früher durch den Handel oder durch Vermittelung der Kreuzfahrer in italienische Kirchen gelangt waren und wahrscheinlich grade jetzt nach der Einnahme Constantinopels durch die Lateiner im Jahre 1204 häufiger dahin gelangten, in's Auge fasste. Unter diesen Arbeiten, deren Mehrzahl fabrikmässig und starr sein mochte, mussten sich aber doch auch bessere befinden, welche, wie jene Mosaiken der Marcuskirche, noch Spuren antiker Würde und Hoheit trugen und so dem bereits erwachten Gefühl für die Mängel der bisherigen Darstellungsweise Nahrung gaben. Allein diese Vorbilder, wenn sie auch Motive darboten und zur Nachahmung reizten, genügten doch nicht zur Mittheilung der Farbenbereitung und technischen Behandlung, welche vielmehr persönlichen Verkehr und Unterricht voraussetzten. Wo und wie dieser stattgefunden habe, wissen wir nicht; es ist möglich, dass eben in Folge jener Einnahme von Constantinopel auch griechische Maler persönlich nach Italien gekommen sind und Schüler gezogen haben, indessen können wir nur in äusserst wenigen und vereinzelten Fällen die Anwesenheit solcher Griechen nachweisen*) und jedenfalls gab es keine zweite Stelle, wo sie,

*) Für Pisa nehmen Manche, z. B. Rosini, die Anwesenheit von Griechen für erwiesen an. Aber die Aeusserung des P. Angeli in seiner 1683 verfassten Beschreibung von S. Francesco zu Assisi (Collis Paradisi amoenitates) „Circa ann. Sab. 1210, Juncta Pisanus, ruditer a Graecis instructus, primus ex Italis, artem apprehendit," ist, so bestimmt sie lautet, ganz ohne Werth. Der mönchische Schriftsteller kannte das unten zu erwähnende Bild Giunta's vom Jahre 1236 und zog daraus einen Schluss auf seine Bildungsgeschichte, die er sich nach der damals gangbaren Ansicht über die Herrschaft griechischer Kunst in Italien so zurechtlegte. Sicher ist es, dass Griechen im Kloster Subiaco bei Rom malten; so jener Conxiolus, der dort schon in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. arbeitete, und der wenigstens griechische Schule hatte, obgleich sein Name eher italienisch oder barbarisch lautet (Agincourt peint. tab. 100), so ferner der Stammatico in der Marienkapelle daselbst, der sich einen Griechen nennt, aber schon ein Schüler des Cimabue sein wird (daselbst tab. 126). Bei den meisten andern, welche man nennt, Barnaba und Andrea Rico di Candia, wie die Inschrift auf einem Madonnenbilde streng byzantinischen Styls in den Uffizien lautet, ist es ungewiss, ob sie hier gewesen oder nur ihre Bilder durch den Handel hieher

wie in Venedig, eine zahlreiche Künstlercolonie bildeten. Sehr wahrscheinlich ist aber, dass eben Venedig die Stelle war, von wo aus sich byzantinische Schule weiter verbreitete. Bestimmte Beweise haben wir zwar auch darüber nicht. Die Nachricht, dass ein Maler aus Ferrara, Galasio aus der Masnada di S. Giorgio etwas vor 1240 nach Venedig gezogen, Schüler des dort ansässigen bewundernswerthen Malers Theophanes aus Constantinopel gewesen sei und dann seine Kunst in seiner Vaterstadt ausgeübt habe, beruht nur auf einer sehr unsichern Quelle*) und Vasari's Angabe, dass Andrea Tafi, um sich in der Kunst des Mosaiks zu vervollkommnen, nach Venedig gegangen sei und von da einen Griechen Namens Apollonios nach Florenz gebracht habe, ist nicht ohne Grund bezweifelt**). Auch fallen beide Ereignisse in eine spätere Zeit als die ersten Spuren byzantinischen Einflusses

gekommen sind. Die Maler Donatus und Angelus Bizamannus, welche, lateinisch schreibend, aber der letzte sich ausdrücklich als Griechen bezeichnend, in Otranto lebten (Aginc. tab. 92 und 93 und Nro. 1062 im Berliner Museum) und eben so jener „Theodoros, Knecht Gottes," von dem Aginc. tab. 111 ein Bild mittheilt, geben ein Gemisch von griechischer und italienischer Malerei des XV. und zum Theil des XVI. Jahrhunderts, und auf einem Diptychon im Museum christianum des Vaticans ist sogar die Heimsuchung nach Albrecht Dürer in byzantinischer Weise copirt (Aginc. tab. 113). Es erklärt sich dies wohl dadurch, dass in der Erzdiöcese Otranto sich bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts griechische Sprache und griechischer Ritus erhielt, der eine Anhänglichkeit an den byzantinischen Styl der Bilder herbeiführte. Ein grosser Theil der im Museum christianum des Vaticans aufbewahrten byzantinisirenden Bilder scheint dieser spätern Zeit anzugehören.

*) Auf der schon oben S. 285 erwähnten, bei Fiorillo G. d. z. Kunst in Italien II. 215 abgedruckten handschriftlichen Notiz, welche durch ihren ganzen Inhalt verdächtig ist. Sie lässt den Galasius unter Anderm auch den Fall des Phaeton „con venusta di colore" malen. Die Madonna, welche Rosini I. p. 148 nach ihrer Benennung in einer Privatgallerie als ein Werk dieses Galasio mittheilt, ist offenbar eine Arbeit des XV. Jahrhunderts.

**) Vgl. die Note der Herausgeber zum Vasari I. 288, nach welcher in einer florentiner Urkunde von 1279 allerdings ein Maler Apollonius vorkommt, der aber ausdrücklich als Florentiner bezeichnet ist, und dessen griechisch lautender Name leicht die von Vasari erzählte Sage veranlasst haben kann. Auch brauchte Andrea Tafi nicht nach Venedig zu gehen, um die Kunst des Mosaiks zu studiren, da sie in Florenz selbst, wie die später zu erwähnende Arbeit des Fra Jacopo im Baptisterium von Florenz beweist, wohl bekannt war.

im Innern der Halbinsel. Aber auch ohne ausdrücklichen Beweis kann man es als gewiss annehmen, dass solche Fälle vorgekommen sind und dass griechische Motive und Technik von Venedig zunächst auf die Nachbarstädte und dann auf entferntere Gegenden übergingen*). Das Entscheidende war das Verständniss für die Vorzüge dieses Styls; war dieses erst erwacht, so fehlte es nicht an Mitteln, sich näher über ihn zu unterrichten.

Das früheste Werk, welches entschieden Spuren solcher Studien zeigt, ist ein grosses Mosaik am Aeussern des Domes



Vom Dome zu Spoleto.

*) Die oben erwähnten Miniaturen von Padua, der Taufbrunnen von Verona und die gräcisirenden Wandmalereien in S. Niccolò zu Treviso (s. den P. Frederici bei Lanzi, Pisa 1815, I. 38) sprechen für diese Verbindung. Auch finde ich eine Notiz, deren Ursprung ich augenblicklich nicht nachweisen kann, dass im Jahre 1143 zu Padua ein Grieche Calojoanni malte.

von Spoleto, Christus thronend mit der in der griechischen Form lehrhaft erhobenen Hand zwischen Maria und dem jugendlich gedachten Evangelisten Johannes, zufolge der Inschrift im Jahre 1207 von einem gewissen Solsernus gefertiget, der darin als einer der ersten Künstler seiner Zeit gerühmt wird*). Der Ruhm ist gegründeter als in vielen andern solchen Inschriften. Auf Vorzüge der Erfindung kann das einfache Bild zwar nicht Anspruch machen, aber wohl beweist es feinen Sinn und Gefühl für das Schöne und Wahre. Die byzantinische Schule zeigt sich darin nicht bloss in der Bildung des ganz in der Vorderansicht gezeigten Christushauptes, in der sorgsamen Behandlung des Haars und jener Häufung der scharfangezogenen, durch feine Strichlagen oder Kreuzungen angezeigten Gewandfalten, welche von den feuchtanliegenden Gewändern der römischen Statuen hergeleitet ist, sondern auch in ihren bessern Eigenschaften, in den bewegteren Linien der Körperzeichnung, in den würdigen oder schönen Formen der Köpfe und besonders in der edeln und ausdrucksvollen Haltung beider Nebenfiguren.

Nicht ganz so günstig, aber sehr stark finden wir den byzantinischen Einfluss in Pisa, und zwar zunächst an einem namhaften Maler, der nicht bloss in seiner Vaterstadt, sondern auch in Assisi arbeitete, und also schon einen gewissen Ruf gehabt zu haben scheint. Ob dieser Giunta oder Juncta Pisanus, denn so nennt er sich auf seinen Bildern, identisch ist mit dem Käufer eines Grundstücks, der in einer Urkunde vom Jahre 1202 vorkommt, ist zweifelhaft**), wahrscheinlich aber, dass er schon

*) Hec est pictura quam fecit sat placitura Doctor Solsernus hac summus in arte modernus Annis inventis cum septem mille ducentis. Vgl. die Abbildung bei Rosini tab. E, Rumohr I. 332, 297. — Der Ausdruck: Doctor ist gleichbedeutend mit: Künstler. Docta manus ist ja ein gewöhnliches Wort in vielen Inschriften, und Ghiberti nennt in seinem Commentar den Maler Stefano, den Schüler Giotto's, egregissimo dottore. Selbst im Norden findet sich dieser Sprachgebrauch in der Grabschrift des Baumeisters Peter von Montereau zu Paris: Doctor latomorum. Bd. V. S. 138.

**) In der Urkunde von 1202 (von Ciampi in seiner Notizia della Sagrestia Pistojese de belli arredi pag. 141 publicirt) heisst der Käufer Juncta quomdam Guidocti Pict. (pictor? oder pictoris?), auf dem Crucifixe in S. Maria degli Angeli scheint in der theilweise zerstörten Inschrift: . . . nta Pisanus . . . tini me fecit, ein andrer Vatersname angedeutet, der übrigens

1210 Meister war*), und gewiss, dass er im Jahre 1236 in Assisi ein Bild des Gekreuzigten für Frater Helias, den Nachfolger des h. Franz, malte, und noch im Jahre 1255 in Pisa lebte, und zwar als ein angesehener vermögender Mann, der mit dem Adel dem neuen Erzbischof einen Lehnseid schwört**). Jener Crucifixus von Assisi ist verschwunden, wohl aber existiren drei mit dem Namen des Malers bezeichnete Darstellungen desselben Gegenstandes, die eine in S. Maria degli Angeli bei Assisi, die andre in der kleinen Kirche S. Ranieri zu Pisa, die dritte endlich, aber fast zerstört, in dem Hospital der h. Clara daselbst***). Sie enthalten sämmtlich den nur mit kleinem Schurz bekleideten und mit vier Nägeln angehefteten Christuskörper und ausserdem oben und an den Enden der Querarme die kleinen Gestalten Gottes des Vaters, der Maria und des Johannes. Die Zeichnung des Körpers ist hart und noch immer mit dunkeln Umrissen, der Ausdruck durchaus schwer und trübe. Das Haupt mit halbgeschlossenen, geschlitzten Augen ist nach der rechten Seite hingesenkt, der Leib zwischen den in runder Linie hervortretenden

schwerlich, wie Lanzi will, in Juntini zu ergänzen sein möchte (vergl. die Durchzeichnung in Ramboux, Umrisse zur Veranschaulichung altchristlicher Kunst Taf. 16—20). Die Inschrift auf dem Bilde in S. Ranieri (Rosini tab. III.) ist zwar unverletzt, aber ohne väterlichen Namen: Juncta Pisanus me fecit.

*) Morrona (Pisa illustr. II. 117) fand in einer Urkunde von 1210 einen Juncta magister. Dass diese Jahreszahl bei dem Padre Angeli, in seiner Beschreibung von S. Francesco zu Assisi keine Bedeutung hat, habe ich schon oben gesagt.

**) Die Inschrift des jetzt nicht mehr vorhandenen Bildes, welche die Stiftung durch Fra Elia, den Malernamen Giunta's und die Jahreszahl 1236 angiebt, ist von Wadding in seinen im Anfange der XVII. Jahrhunderts geschriebenen Annales Minorum (vgl. die Inschrift bei Lanzi I. 9., bei Rosini I. 108, bei Rumohr I. 341) mitgetheilt und unzweifelhaft richtig, da bis dahin Giunta noch eine ganz unbekannte Person war. Vasari hatte ihn nicht gekannt und erst durch Wadding's Werk wurden die Pisanischen Gelehrten auf ihn aufmerksam. Vgl. darüber Rosini I. 107. Vasari hatte auch die Inschrift auf dem Bilde nicht gelesen und schreibt dasselbe dem Margaritone d'Arezzo zu (a. a. O. S. 307). — Das Document, wonach Giunta 1255 noch auftrat, findet sich ebenfalls bei Ciampi a. a. O.

***) Ich kenne dies dritte Bild nicht, und erfahre davon erst durch Rosini I. 88. Das jetzt in S. Ranieri befindliche war früher im Kloster S. Anna.

Knochen eingefallen, die Rippen sind tief eingefurcht, Arme und Beine schwächlich und dürre. Die Modellirung ist durch vereinzelt neben einander gestellte dunklere und hellere Pinselstriche bewirkt, die ganze Ausführung sorglich, aber mühsam, die Farbe endlich dunkel, in das Bräunliche und Graue spielend. Griechischer Einfluss ist unzweifelhaft; er zeigt sich in eben dieser Farbe mit ihrem zähen Bindemittel, in dem symmetrisch geordneten, fein gestrichelten Haar, in dem traditionellen Bemühen, dem Körper eine gewisse Rundung und anatomische Ausführlichkeit zu geben*). Alles dies, der Ausdruck dumpfen sinnlichen Leidens und diese leblose und deshalb leichenhafte Ausführlichkeit, der Mangel an Schönheitssinn und Verständniss der Natur sind uns sehr unerfreulich. Aber es ist wohl begreiflich, dass diese Darstellungsweise auf härter gewöhnte Gemüther wirken, ihnen ein wohlthätiges Gefühl der Rührung und Ehrfurcht geben, und besonders im Vergleich mit den steifen und ausdruckslosen Gestalten der bisherigen Kunst als ein Fortschritt erscheinen konnte. Wir können daran erkennen, wodurch sich die byzantinische Kunst den Italienern empfahl; sie gab statt der rohen und gleichgültigen Unbestimmtheit der bisherigen Malereien feste, geregelte, gleichbleibende Formen und eine Anregung des religiösen Gefühls, deren sie in der damaligen Stimmung der Gemüther bedurften; sie war ihnen, trotz der Verkümmerung und Erstarrung, die sie besonders in der schwierigeren Technik der Tafelmalerei annahm, zusagender als die bisherige Leere.

Andre beglaubigte Gemälde Giunta's besitzen wir nicht. Zwei Schriftsteller des Franciscanerordens, Wadding und der Padre Angeli, erzählen, muthmasslich nach mündlicher oder schriftlicher im Kloster zu Assisi erhaltener Tradition, dass er im Chore der dortigen Oberkirche Wandgemälde ausgeführt habe. Namentlich schreiben sie ihm eine Kreuzigung mit umherfliegenden Engeln und eine Assumtion der Jungfrau zu, und Agincourt hat mehrere dieser Malereien in seinem Werke unter dem Namen Giunta's stechen lassen. Die meisten derselben sind seitdem so

*) Vgl. ausser den schon angeführten Abbildungen bei Ramboux und Rosini die freilich sehr unvollkommene bei Morrona und das Bild aus S. M. degli Angeli ganz klein bei Aginc. tab. 102 Nro. 7.



verblichen oder verfallen, dass sie kaum zu erkennen sind, und die Stiche lassen zweifeln, ob alle diese Bilder von demselben Meister stammen*). Indessen sehen wir in allen ein Bestreben nach grösserer Innigkeit; auf der Assumtion hält Christus die Jungfrau, welche den sehr verständlichen Ausdruck demüthigen Entzückens hat, fest umschlungen, auf der Kreuzigung ist der Christuskörper ähnlich und noch schmerzerfüllter gebildet wie auf jenen Tafelbildern, und besonders sind die mannigfaltigen Aeusserungen der Klage in Bewegungen und Gesichtszügen der Engel lebendig und gelungen. Es waren daher wenigstens Maler derselben Richtung, welche hier arbeiteten. Auch in Pisa ist eine Reihe von Malereien entdeckt, welche dem Giunta nahestehen. Die erste Stelle darunter nehmen einige Wandgemälde in S. Pietro in Grado ein, welche sich von den früheren roheren, durch sorgfältigere, zum Theil gräcisirende Behandlung und durch feinere Züge unterscheiden. In der Stadt selbst sind es meistens Tafelbilder, die in Betracht kommen; mehrere Crucifixe, der alterthümliche im Campo santo von Pisa, dort dem zweifelhaften Apollonius zugeschrieben, andre mit kleinen Historien in der Kirche S. Marta, in S. Matteo, in einer Kapelle von S. Martino, in der alten Kirche San Pierino, dann eine Tafel mit fünf halben Figuren unter Spitzbögen, Christus zwischen vier Heiligen, aus S. Silvestro, jetzt in der Sammlung der Akademie, und endlich ein Wandgemälde in einem Saale des Werkhauses des Dombaues, das von der Erneuerung im XV. Jahrhundert verschont geblieben ist, die Jungfrau thronend mit dem bekleideten und segnenden Kinde, zwischen den beiden Johannes. Die beiden letzterwähnten Gemälde scheinen mehr Schönheitssinn zu verrathen, als jene bezeichneten Crucifixe, einige der andern genannten Bilder aber werden älter sein als Giunta, auch ist es ohne Interesse, in einer Zeit, wo die künstlerische Individualität noch so unentwickelt ist, über Meisternamen zu streiten. Wohl aber beweisen alle diese Gemälde in der etwas steifen Zierlichkeit und Würde, den conventionellen Bewegungen,

*) Aginc. Peint. tab. 102. Die Kreuzigung scheint von einem jüngern und schon mehr vorgeschrittenen Meister als die übrigen. Vgl. Rosini I. 125, welcher ihm auch ein Tafelbild mit der Gestalt des h. Franciscus in der Sacristei der unteren Kirche nicht ohne Wahrscheinlichkeit beilegt.

der gestrichelten Behandlung der Gewänder, der stark accentuirten Zeichnung und in andern Details einen anhaltenden Einfluss griechischer Schule*).

In Siena scheint dieser Einfluss und die künstlerische Thätigkeit überhaupt in dieser Frühzeit nicht so gross gewesen zu sein. Ausser jenem Bilde von 1215, in welchem der Maler den Mangel seiner Kunst durch das Plastische zu ersetzen versuchte, beweisen dies die Miniaturen in einem Codex, der auf der Akademie bewahrt wird, welche, von einem Canonicus Odericus im Jahre 1213 gemalt, steif und wenig bedeutend, aber ohne entschieden griechischen Character sind. Dagegen finden wir wenig später einen Zeitgenossen des Giunta, der wie dieser offenbar griechische Studien gemacht, aber in etwas anderer Weise aufgefasst und verwandt hat. Ich spreche von der berühmten kolossalen Madonna, auf welcher sich in einer, auch ihrem Inhalte nach anmuthigen Inschrift**) Guido von Siena mit der Jahreszahl 1221 als ihren Urheber nennt. Die Darstellung ist einfachster Art; die Jungfrau mit dem Kinde auf reichem Throne sitzend, über dessen Lehne einige Engel hervorragen, während oben auf besonderer Tafel noch Gott Vater nebst Engeln angefügt war. Die Züge der Madonna mit der sehr scharf geschnittenen und länglich gehaltenen Nase und dem kleinen fein abgezirkelten

*) Vergl. bei Rosini Abbildungen aus den Gemälden von S. Marta, S. Pietro in Grado, S. Pierino tab. C. D. E., das aus S. Silvestro auf tab. V, das Wandgemälde aus der Opera del duomo im Texte Vol. I. zu S. 76. Bemerkungen über alle diese Bilder bei ihm und zum Theil bei Fr. K. Kunstbl. 1827 Nro. 26 u. 27. Während die Pisaner Morrona und besonders Rosetti ihren Giunta gern zu einem genialen Gründer italienischer Kunst steigern möchten, spricht E. Förster (Beiträge S. 83, 84) ihm jede Bedeutung ab und findet, dass er nur ein Name für hundert seines Gleichen, ein Begriff ist. Beides geht zu weit; er war freilich gewiss nicht der einzige, der diesen in den Verhältnissen angedeuteten Weg einschlug, aber er ging auf demselben mit Energie fort, und schon der Umstand, dass er von Pisa nach Assisi gerufen wurde, zeigt, dass er einen gewissen Ruf hatte und sich also über seine Kunstgenossen erhob.

**) Me Guido de Senis diebus depinxit amenis, quem Christus lenis nullis velit afficere penis, Anno 1221. — Von den beiden Abbildungen bei Aginc. tab. 107 und bei Rosini tab. IV. ist jene die zuverlässigere, diese zu zart und modern aufgefasst.

Munde, die Verzierungen des Thrones, dann besonders die durchgeführte Bedeckung der Gewänder mit kleinen, fein gestrichelten oder winkeligen Falten, die kaum noch eine Bedeutung für die Körperform haben, und endlich die Farbe und die Vergoldung sind durchaus griechischer Art*). Aber der Ausdruck ist ein viel milderer, freierer, als die byzantinischen Madonnen zu haben pflegen. Die Züge sind sanfter, die Augen nicht mehr so gross und starr wie bisher, sondern länglich gezogen, der Kopf des Kindes ist schon voll und wirklich kindlich, obgleich er noch etwas von dem lehrhaften Character wie auf den byzantinischen Bildern hat. Besonders aber hat die Haltung beider Figuren gewonnen. Das Kind, die Beinchen zierlich über einander gelegt, sitzt, von dem linken Arme der Mutter gehalten, mit zurückgelegtem Kopfe und aufgehobener rechten Hand so fest und zugleich so lebendig und bewegt, und die Jungfrau hat eine so grossartige Ruhe und Anmuth, dass der Maler, der sie zeichnete, offenbar neben seinen griechischen Vorbildern auch die Natur und zwar mit sinnigem Auge betrachtet haben muss. Mit diesem einen Bilde ist aber unsre Kenntniss von diesem Maler erschöpft, selbst in dem reichen städtischen Archive ist keine Nachricht von ihm gefunden und eine andre Madonna in der Akademie, welche ihm ohne Beweis beigelegt wird, ist viel geringer. Auch scheint es nicht, dass sein Beispiel dazu gedient habe, die Schule sofort zu heben. Die jetzt im Dome in der Capella Chigi aufgestellte Madonna, welche für dieselbe gehalten wird, welche die Stadt nach dem Siege von Monte Aperto im Jahre 1260 durch einen in der Chronik nicht genannten Künstler malen liess, hat Verwandtschaft mit der des Guido, ist aber steifer**). Zwei andre Bilder, die jetzt in der Akademie bewahrt werden, das eine ehemals in S. Petronilla, das andre aus S. Pietro, werden ebenfalls in die Zeit nach Guido gehören, obgleich man sie gewöhnlich dem XII. Jahrhundert, das eine namentlich einem gewissen Guiduccio zuschreibt, den man in einer Urkunde entdeckt hat. Es enthält in der Mitte S. Johann den

*) Das Bild ist theilweise übermalt, auch in den Köpfen, aber bei Weitem nicht in dem Grade, wie Fr. K. im Kunstbl. S. 47 es schildert. Vgl. Rumohr I. 334.

**) Vgl. die Abbildung bei Rosini tab. VI. in der Mitte.

Täufer und rings umher sein Leben in zwölf Geschichten kleiner Dimension, in richtiger und ausdrucksvoller Zeichnung, mit verständiger Anordnung und poetischem Sinne dargestellt. Der Einfluss des Griechischen ist, wenn überhaupt vorhanden, schwach und nur in der ziemlich ungeschickten Färbung zu erkennen*) und die Architektur mit ihren schlanken zweitheiligen Fenstern weist auf die Zeit nach der Mitte des XIII. Jahrhunderts hin, womit auch der Styl keinesweges im Widerspruche steht. Das zweite Bild in ganz ähnlicher Weise den h. Petrus verherrlichend, ist viel geringer aber wohl nicht jünger.

Auch in Florenz beginnt die Reihe malerischer Monumente nicht erst mit Cimabue, sondern etwa vierzig Jahre früher mit einem Werke aus der Zeit des Giunta und des Guido von Siena, nämlich mit dem Mosaik in der Altarnische des Baptisteriums, dessen ausführliche Inschrift Vasari offenbar nicht gelesen hat, da sie mit den genauesten Daten das Entstehungsjahr 1225 ergiebt, und danach der Franciscaner Fra Jacopo, den sie als Verfertiger nennt, nicht wie er annimmt, mit dem Jacopo da Turrita, der in den Jahren 1290 bis 1295 die Mosaiken in S. Maria maggiore und im Lateran verfertigte, identisch sein kann. Auch ist das Werk keinesweges so „wenig lobenswerth", wie Vasari es schildert; seine einfache Darstellung, in der Mitte des Kreuzgewölbes das Lamm von Engeln umgeben, in jeder der vier Kappen je ein Prophet, ist in Haltung und Gewandung würdig und zeigt das Verständniss altchristlicher Motive ohne die specifischen Mängel und Eigenthümlichkeiten des byzantinischen Styles. Die Schlussverse der Inschrift**), indem sie den Mönch einen in seiner Kunst vor Andern bewährten Mann nennen, lassen uns Florenz

*) Vgl. die ausführliche, etwas zu poetische Beschreibung von Fr. K. im Kunstbl. 1827 S. 207, und die Abbildung einer der kleineren Darstellungen bei Rosini I. ad p. 127. — Eine kl. Abbildung des Petrus bei Agincourt tab. 97 Nro. 9.

**) Sancti Francisci frater fuit hoc operatus Jacobus in tali pre cunctis arte probatus. S. d. ganze Inschrift bei Rumohr I. 337 und den Beweis, dass dieser Jacobus nicht mit dem Jacobus Turrita (denn so nennt er sich selbst in der römischen Inschrift, nicht wie Vasari sagt: a Turrita) identisch sei, schon bei Rumohr und besonders in der neuen Ausgabe des Vasari I. p. 288 ff.

nicht so von aller Kunst entblösst erscheinen, wie Vasari annimmt, und ohne Zweifel werden zwischen diesem Werke und dem Auftreten Cimabue's noch manche andre entstanden sein, die nur durch die Bau- und Verschönerungslust der spätern Geschlechter untergegangen sind. Indessen ist nur eines erhalten, welches dieser Zwischenzeit angehört, jene büssende Magdalena, welche, aus der Kirche der Annunziata stammend, die chronologische Sammlung der Akademie zu Florenz eröffnet, und die, steif und leblos behandelt, aber ohne entschieden byzantinischen Einfluss, die Erfolge Cimabue's erklärt.

Ueber diesen haben wir zwar vor Vasari nur sehr dürftige Nachrichten; selbst die Anekdote, welche freilich schon Vasari nur mit einem „man sagt" und mit Berufung auf alte Aufzeichnungen von Malern anführt, dass Karl von Anjou bei seinem Besuche in Florenz (1267) mit grossem Volksgedränge zu Cimabue's Werkstatt gegangen sei, um das dort in Arbeit befindliche Bild für S. Maria Novella zu betrachten, wird von dem gleichzeitigen Geschichtschreiber Malespini und von Villani nicht erwähnt und ist auch sonst unwahrscheinlich *). Allein die bekannte Stelle bei Dante, in welcher er ihn als den angesehensten Maler seiner Tage nennt, dessen Ruhm aber später durch Giotto verdunkelt sei, und die damit übereinstimmende Aeusserung seines nahestehenden Commentators lassen keinen Zweifel, dass Giovanni Cimabue ein schon bei seinem Leben hochverehrter Maler gewesen **), und geben daher der Tradition, welche seine Bilder bezeichnet, einiges Gewicht. Das älteste derselben scheint die für S. Trinità gemalte und jetzt in der Sammlung der Florentiner Akademie bewahrte Tafel, welche neben der sitzenden Jungfrau mit dem Kinde acht anbetende Engel und unten die Halbfiguren von vier Propheten enthält. Die Anordnung ist über-

*) Vergl. darüber die Note in d. n. Ausg. d. Vasari I. 225. Auch ist kaum anzunehmen, dass das gedachte Bild, welches eher Cimabue's späterer Zeit anzugehören scheint, schon so frühe, 11 Jahre vor dem Beginne des Neubaues von S. Maria novella in Arbeit gewesen sei.

**) Credette Cimabue nella pittura — Tener lo campo, ed ora a Giotto il grido, — Si che la fama di colui oscura. So Dante, und der Commentator fügt hinzu, dass er ein sehr edler Maler gewesen sei, vortrefflich über Menschenwissen (pintore — molto nobile, di più che homo sapesse).

aus strenge, Madonna in voller Vorderansicht, die Engel symmetrisch selbst in den Kopfbewegungen, die Gesichtszüge ganz in jenem feierlichen byzantinischen Typus, die Gewänder mit Falten überhäuft, aber alles doch von grossartiger ernster Schönheit. Jünger und viel bedeutender ist dann die kolossale Madonna von S. Maria novella. Auch hier noch hat das Gesicht der Madonna die gedehnten Züge, den schmalen langen Nasenrücken, die hochgeschwungenen Augenbrauen, das Kind noch den altklugen, fast greisenhaften Ausdruck des byzantinischen Typus, aber doch fühlt man schon ein freieres Naturverständniss, welches diese Motive zu beleben trachtet, die Engel, welche sich vor dem Throne anbetend neigen, sind sogar von hoher Schönheit, die



Giovanni Cimabue in S. M. novella.

Malerei endlich im Gewande der Maria und in den Köpfen ist freier und weicher durchgeführt*). Eine dritte kolossale thronende Madonna mit dem Kinde und Engeln, welche Vasari dem Cimabue

*) Ob das stark byzantinisirende und nicht ungewöhnliche Bild des Gekreuzigten in der Sakristei von S. Croce, das Vasari nebst nicht wenigen verschwundenen Tafeln ihm noch beilegt, ihm wirklich gehört, lasse ich dahingestellt.

zuschreibt, ehemals in Pisa, jetzt in der Sammlung des Louvre, hat schon etwas mildere Züge und könnte möglicher Weise ein Jugendwerk Giotto's sein*).

Zwischen die beiden ersten dieser Bilder soll dann nach Vasari Cimabue's Aufenthalt in Assisi fallen, wo er zunächst und zwar mit einigen „griechischen Meistern" in der unteren, dann aber anhaltend in der oberen Kirche malte, und zwar zuerst die Deckengemälde, dann die ganze Reihe von Bildern aus dem alten und neuen Testamente zwischen den Fenstern. Diese Malereien sind freilich nicht völlig gleich; die vier Evangelisten am Gewölbe des Chors, die Vasari grade als Beweis der Verdienste Cimabue's um die Frescomalerei heraushebt, sind so byzantinisch und steif, dass man sie eher einem Vorgänger des Cimabue, die vier Kirchenväter aber an dem westlichsten Gewölbe (jeder mit einem zuhörenden Schüler und in einer mit mangelhafter Perspective gezeichneten gothischen Architektur) so viel bewegter und freier, auch in andrer kräftigerer Farbe ausgeführt, dass man sie einem Nachfolger, vielleicht schon dem Giotto zuschreiben möchte. Unter den andern erwähnten Werken, deren Verschiedenheit gegeringer ist und sich durch die während der Arbeit steigende Kraft des Meisters erklären lässt, sind die historischen Bilder zwischen den Fenstern die wichtigsten, leider aber, wahrscheinlich in Folge mangelhafter Farbenbereitung, sehr verblichen und zum Theil fast unkenntlich geworden. Ueberhaupt ist das Technische nicht ihre starke Seite; sie sind wahrscheinlich eben dadurch, dass der Maler das Aengstliche und Typische der bisherigen Malweise vermeiden wollte, hart und unharmonisch. Geht man aber näher auf die mit naiver Kühnheit inhaltreich angelegten Compositionen ein, so wird man durch den poetischen Sinn, die verständige und klare Anordnung, durch die vielen Züge von Gefühlswärme, glücklicher Naturbeobachtung und feinem Schönheitssinn überrascht und angezogen. Besonders der Judaskuss und die Grablegung sind wahrhaft ergreifend. Man begreift bei diesen Bildern vollkommen, wie Giotto aus der Schule dieses Meisters hervorgehn konnte, und muss Vasari beistimmen, wenn er so

*) Waagen K. W. und K. III. 402.

grosses Gewicht auf ihn legt*). Ob Cimabue's Ruf ihm auch sonst Aufträge ausserhalb Toscana's verschaffte, ist unsicher, obgleich man in Padua die Fresken einer im XV. Jahrhundert abgebrannten Kirche ihm zuschrieb**), gewiss aber, dass er im Jahre 1302 nebst mehreren andern, aber wie es scheint ihm untergeordneten Meistern an dem Musivgemälde in der Chornische des Pisaner Domes und zwar die Kolossalgestalt des segnend sitzenden Christus nebst dem dabeistehenden Johannes arbeitete. Dieser ist schon von etwas freierer Zeichnung, jener dagegen, vielleicht weil es dieser Stelle und dem kolossalen Maassstab angemessen schien, noch ganz in byzantinischer Weise hager, starr und mit hergebrachter Gewandbehandlung, doch mit mehr als gewöhnlicher Freundlichkeit des Ausdrucks gebildet. Es war wahrscheinlich das letzte, schon bei abnehmender Kraft begonnene Werk des Meisters und vielleicht durch seinen Tod unterbrochen, da die auf der andern Seite des Thrones stehende Maria erst einige Jahre später von einem andern Meister hinzugefügt ist***).

Cimabue stand in seinem ganzen Bestreben keineswegs allein, vielmehr gab es in und ausserhalb Florenz zahlreiche, zum

*) Vergl. die ausführliche und begeisterte, aber freilich auch etwas überschwengliche Beschreibung dieser Gemälde von Fr. K. im Kunstbl. 1827 S. 135 ff. 149, welche vielleicht dazu beitrug, Rumohr (II. 37) soweit zu verstimmen, dass er seinerseits sie nur mit wenigen wegwerfenden Worten erwähnt. Wenn sie auch „weder durch Urkunden noch Aufschriften" als Werk Cimabue's beglaubigt sind, so zeigt doch ihre Vergleichung mit den zahlreichen ältern so wie mit den spätern, dem Giotto beigelegten Wandgemälden in Assisi, dass sie von einem der Zeit nach dazwischen stehenden, bedeutenden Meister herrühren, dass daher Vasari's Angabe jedenfalls wahrscheinlich ist, und die Kunstgeschichte weder ein Recht noch ein Interesse hat, dieselbe zu bezweifeln.

**) Der Anonymus des Morelli (Notizia d'opere di disegno p. 17 und 119) sah in einer Privatsammlung in Padua ein in Holz eingerahmtes Stück eines Wandgemäldes „von Cimabue" aus der schon damals abgebrannten Karmeliterkirche daselbst.

***) S. bei E. Förster, Beiträge S. 98. die von Ciampi entdeckten Stellen der Rechnung, nach welchen Cimabue für sich und einen Famulus einen Tagelohn von 10 Soldi bezog, während die andern Meister nur 3 bis 4 erhielten. — Der Meister der Maria ist ein gewisser Vincinus aus Pistoja. Vergl. die Anm. zu Vasari a. a. O. S. 296.



Theil selbst ältere Meister, welche wie er zwar die byzantinische Technik und Zeichnungsweise als ein Mittel künstlerischer Ordnung beibehielten, aber sie doch nach eigenem freien Gefühle zu beleben strebten. Einer derselben ist Andrea Tafi, der nach Vasari's nicht unwahrscheinlicher Annahme bis 1294 lebte*), und das Verdienst hatte, die grandiosen Mosaiken in der Kuppel des florentiner Baptisteriums zu beginnen und eine Schule von Mosaicisten zu gründen, welche das umfassende Werk in demselben Sinne vollendete. Der kolossale Christus in der Mitte und die ihn umgebenden Engelchöre erscheinen noch in strengem Style mit enggefältelten Gewändern, aber doch würdig und mit bedeutungsvollem Ausdrucke, während die historischen Darstellungen und endlich die Brustbilder der Propheten von neueren Händen, aber immer noch im Anschlusse an jene Vorgänger ausgeführt sind. Zu diesen jüngern Mosaicisten gehörte Gaddo Gaddi (1239—1312), der in dem Mosaik der Krönung Mariä im Florentiner Dome über der Eingangsthür sich schon als ein weitergeförderter Mitstrebender des Cimabue beweist. Von einem Maler Coppo di Marcovaldo aus Florenz ergeben Urkunden, dass er im Jahr 1265 in Pistoja grössere Malereien ausführte; auch nannte er sich mit der Jahreszahl 1261 in einer jetzt abgeschnittenen Inschrift auf einem übrigens erhaltenen Madonnenbilde in der Kirche der Servi zu Siena, das, kolossal und auf Goldgrund gemalt, zwar in der Gewandbehandlung und Tracht noch byzantinische Anklänge, aber in den Köpfen schon freiere rundliche Formen und einen milden, freundlichen Ausdruck zeigt**). Andrerseits aber gab es viele Meister, welche sich noch lange ganz in den Grenzen des byzantinischen Styls hielten, wie das Mosaik in der Apsis von S. Miniato vom Jahre 1297 und sogar ein inschriftlich erst 1308 gestiftetes Tafelbild mit der Kolossalgestalt des

*) Ein Sohn von ihm, Antonio di Andrea Tafi, wird noch im Jahre 1348 in der Liste der Malerzunft genannt. Vgl. überhaupt die Noten und den Commentar der Herausgeber des Vasari I. 286 ff.

**) Bevor die Nachricht von dieser Inschrift: MCCLXI Coppus de Florentia me pinxit, in den Papieren des Klosters entdeckt wurde, schrieb man das Bild einem in Sieneser Urkunden vorkommenden Diotisalvi Petroni zu, unter dessen Namen es Rosini tab. 6 hat stechen lassen. Vgl. die Herausgeber des Vasari I. 235.

thronenden Petrus in der Sakristei von S. Simone in Florenz beweisen*). Auch Margaritone von Arezzo, der sich auf seinen Bildern gern nennt und bedeutende Aufträge erhielt, gehört zu diesen mehr handwerksmässigen Meistern, die über die byzantinische Praxis ihrer jüngern Jahre nicht hinauszugehen vermochten**). Ebenso gering ist der Deodatus, Sohn des Orlandus von Lucca, der im Jahre 1288 einen Crucifixus in S. Carbone daselbst noch ganz in der Weise des Giunta, und im Jahre 1300 eine Tafel mit der Madonna und vier Heiligen in Pisa zierlicher, aber nicht viel lebendiger malte***).

Ausserhalb der Grenzen Toscana's sind Tafelbilder von Zeitgenossen Cimabue's nicht mit Sicherheit nachzuweisen†), wohl aber Wandgemälde und zum Theil von hoher Bedeutung. Einiger stark gräcisirender aus der Apokalypse in S. Stefano zu Bo-

*) Vergl. die Inschrift in der Note zum Vasari I. 236. Es ist dies dasselbe Bild, welches Förster a. a. O. S. 101 dem Cimabue zuschreiben wollte. — Ueber das Mosaik von S. Miniato s. Rumohr I. 354 und Kugler Malerei I. 296.

**) Nach Vasari, der ihm als seinem Landsmanne eine lange Biographie widmet, starb er 77 Jahre alt im J. 1313 und war also 1236 geboren. Bilder von ihm finden sich in Arezzo, in der Akademie zu Siena und sein Hauptwerk, eine grosse Madonna in der Glorie nebst kleineren Darstellungen in der Nationalgallerie zu London No. 564. Ob er in Assisi gemalt, wo man ihm noch Mehreres beilegt, ist problematisch, da Vasari selbst ihm dort nichts Andres zuschreibt, als jenen Crucifixus, der nach der von ihm übersehenen Inschrift von Giunta Pisano herrührt. Wohl mag ihm das noch jetzt in S. Bernardino zu Perugia bewahrte Bild desselben Gegenstandes mit der Jahreszahl 1272, aber ohne Malernamen, gehören, keinesweges aber das Grabmal Papst Gregors X. († 1275) in Arezzo, welches, obgleich Vasari es ihm beilegt und Cicognara es (tab. XXIII.) unter seinem Namen hat stechen lassen, einen spätern und sehr viel bessern Meister verräth.

***) Vgl. Rosini I. p. 209 und 218 und die Abbildung des letzterwähnten Bildes auf Taf. IX. Der Bonaventura Berlinghieri von Lucca, der mit der Jahreszahl 1235 auf einem lebensgrossen Bilde des h. Franz (Aginc. tab. 97 No. 12) sich nennt, scheint apokryph, wie selbst Rosini V. pag. 146 zugesteht. Das Titelblatt an dem Codex der im J. 1242 revidirten Statuten von Pisa, welches Rosini (auf dem Titelblatt seines Atlas) als Beweis fortgeschrittener Miniaturmalerei giebt, gehört offenbar erst dem XIV. Jahrh. an.

†) In Bologna schreibt man seit der Zeit des Malvasia mehreren eine sehr frühe Entstehung zu, indessen sind sie zweifelhaft oder doch im XIV. Jahrhundert übermalt. Vgl. Lanzi in der Einl. zur Bologneser Schule.

logna*) ist nur im Vorbeigehen zu gedenken, wohl aber verdient das **Baptisterium zu Parma**, das schon in architektonischer und plastischer Beziehung unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nahm, auch wegen seiner Malereien die höchste Beachtung. Hoch oben an der Kuppel, mehr als 80 Fuss über dem Boden beginnen sie neben einem die Oeffnung der Laterne umgebenden vortrefflich gearbeiteten Mäander mit einem Kreise sitzender Gestalten, der die zwölf Apostel und die Evangelisten oder eigentlich ihre Symbole enthält, denn Mathaeus ist als wirklicher Engel und die andern sind mit den Thierköpfen ihrer Symbole abgebildet. Darauf folgen in einem zweiten Kreise zuerst, in einer Nische über dem Altare, der thronende Christus mit dem Buche und segnend aufgehobener Hand zwischen Maria und dem Täufer, und rings umher zwölf meist alttestamentarische Gestalten, unter ihnen aber wieder der Evangelist Johannes; in dritter Reihe die Lebensgeschichte Johannes des Täufers und in vierter die Abrahams nebst einzelnen Heiligen. Auch unterhalb der Kuppel finden sich noch Malereien, aber jüngeren Styles, schon mit giotteskem Character. Wann jene älteren Gemälde entstanden, wird uns nicht ausdrücklich berichtet, und gewöhnlich nimmt man an, dass sie nicht vor 1260 angefangen sein können, weil zufolge einer Chronikennachricht der Tyrann Ezzelin, der 1259 starb, den zur Vollendung des oberen Theiles des Gebäudes bestimmten Marmor zurückgehalten und dadurch dieselbe verzögert habe. Dieser Schluss ist nicht gerade zwingend, denn der Marmor, den Ezzelin zurückhielt, diente nur zur äussern Bekleidung, die Kuppel und die in Ziegeln ausgeführten Aussenwände müssen schon früher dagewesen sein, da man nach einer andern Chronikennachricht schon im Jahre 1217 im Baptisterium taufte, was wohl schwerlich geschehn sein würde, wenn der Raum oben noch ungedeckt war. Es ist daher sehr wohl möglich, dass man die Ausmalung des Innern schon früher begonnen. Indessen gestattet uns der Styl bei dem Mangel ähnlicher datirter Werke dieser Gegend über diese Differenz weniger Decennien kein Urtheil, auch zeigt sich zwischen den einzelnen Gestalten der beiden oberen Reihen und den historischen Darstellungen einige Verschiedenheit, welche nicht

*) Die Kreuztragung bei Agincourt tab. 89. gehört erst dem XIV. Jahrh. an.

bloss durch die Gegenstände, sondern auch durch die Dauer der Arbeit erklärt werden muss*). Jene oberen Gestalten erinnern noch wesentlich an die Mosaiken des altchristlichen Styles. Sie sind mit starken dunkeln Umrissen gezeichnet, die Gewänder breit und voll und ohne die ängstliche Häufung der Falten, die Haltung ist knapp und statuarisch. Besonders grossartig und schön sind Maria und die beiden Könige David und Salomon, namentlich der letzte, der jugendlich, mit kleinem Munde, hochgeschwungenen Augenbrauen und schönem Oval des Gesichts, in weitem schwerem Prachtgewande die Poesie eines orientalischen Fürsten sehr lebendig vergegenwärtigt. Diese Könige und dann der Prophet Daniel, der auch hier mit blossem Haupte, kurzer Tunica und nacktem Beine erscheint, gleichen einigermaassen den gleichnamigen Gestalten der Kuppel in der Marcuskirche zu Venedig**). Auch in den darauf folgenden historischen Darstellungen aus der Geschichte Johannes des Täufers herrscht noch eine antikisirende Richtung, wie denn auch bei der Taufe Christi im Wasser des Jordan der Flussgott erscheint. Dabei aber sind sie voll von dramatischem, selbst leidenschaftlichem Leben, das zuweilen, bei der unzulänglichen Körperkenntniss des Malers, übertrieben erscheint. Nicht bloss der Henker, welcher den gefangenen Johannes aus dem Kerker reisst, und der, welcher ihm das Haupt abschlägt, sondern auch die Jünger, welche dem Johannes in die Wüste folgen, die Engel, welche Botschaften bringen, die Blinden und Lahmen, auf welche Christus die fragenden Johannesjünger hinweist, sind in heftigster Bewegung. Indessen fehlt es auch nicht an zarteren Zügen; die Demuth der Täuflinge des Johannes und der jungfräuliche Gang einer weiblichen Gestalt beim Mahle des Herodes (es scheint nicht die tan-

*) Der bekannte Localforscher von Parma, Padre Affò, hat Nachrichten über Malereien, die im Jahre 1279 und 1282 im Baptisterium ausgeführt sind, gefunden, indessen steht dies bei dem grossen Umfange des Werks einem sehr viel frühern Anfange nicht entgegen. Rosini I. p. 206.

**) Die nähere Vergleichung, zu der ich bei meinen Besuchen beider Städte nicht gelangte, ist wünschenswerth. Fr. K., der im Kunstblatt 1827 S. 26 ff. die Gemälde aus der Geschichte Johannes des Täufers ausführlich beschreibt, hat jene obern Reihen (anscheinend wegen ungünstigen Lichtes) nicht genau gewürdigt.

zende Tochter zu sein) sind sehr anziehend und auch sonst ist der Seelenausdruck fein und gut geschildert. Vor allem ist die Scene gelungen, wo Johannes, eine grossartige Prophetengestalt, auf den nahenden Christus als das Lamm Gottes hinweist und dieser mit jugendlicher Bescheidenheit ablehnend die Hand aufhebt. Auch die Farbe ist sehr kräftig und wirksam, und das Ganze, obwohl alterthümlicher und von schwererer Zeichnung, den Gemälden des Cimabue in Assisi an künstlerischem Werthe wohl an die Seite zu setzen. Bei einzelnen Figuren hat man Namen und zwar eines Bertolino da Piacenza und eines Niccolò da Rejo (Reggio), also lombardischer Künstler aus der Nähe von Parma, gefunden*), und jedenfalls zeigt schon der Character der Malerei hier eine selbstständige Schule, welche sich nicht wie die toscanische allen Eigenthümlichkeiten byzantinischer Malerei anschliesst, sondern eher auf Venedig hinweist und aus der griechischen Kunst ähnlich wie wir es an der Plastik des Bildners von Verona wahrnehmen, antike Motive herauszuziehn weiss.

Auch in Rom finden wir einen sehr bedeutenden Zeitgenossen Cimabue's, den Maler Jacobus Torriti, dessen Geburtsort unbekannt ist, und der sich als Urheber der zwei grossen Mosaiken in den Chornischen der lateranischen Basilika und von S. Maria maggiore nennt, welche beide in den Jahren von 1288 bis 1293 entstanden sind**). Bei dem ersten beider musivischen

*) Den ersten beider Namen hat schon der Padre Affò, den zweiten der neuere Localforscher, Lopez, entdeckt. Ob diese Namen aber bei den älteren oder bei den giottesken Gemälden stehen, ist nicht gesagt. Vergl. Rosini a. a. O. S. 206.

**) Vergl. Beschr. Roms III. 1. 533 und 2. 283; Abbildungen in den zu Rom erschienenen Prachtwerken La patriarcale Basilica Lateranense (1834) II. tab. 30, und Valentini La patr. bas. Liberiana (1839) tab. 55, Gutensohn & Knapp, tab. 46, 47, sehr kleine unzureichende bei Agincourt tab. 18 No. 13 und 18. — Ob Jacobus Torriti, wie man gewöhnlich annimmt, Franciscaner gewesen, mag dahin gestellt bleiben. Auf dem Mosaik im Lateran ist zwar ausser dem Fra Jacopo de Camerino, der sich ausdrücklich Gehülfe (Socius magistri operis) nennt, noch ein zweiter Franciscaner ohne Beischrift dargestellt, der nicht wie jener den Hammer, sondern Cirkel und Winkelmaass hält. Allein da die Inschrift des Meisters: Jacobus Torriti Pict. hoc op. fec. an ganz andrer Stelle steht, kann auch dieser ein zweiter Gehülfe sein, der aus Bescheidenheit sich nicht nennt. Die Annahme, dass Jacobus aus dem Oertchen Torrita im Gebiet von Siena stamme, welche ihm bei den

Bilder scheint der Künstler die Aufgabe gehabt zu haben, die durch den Abbruch der älteren Tribune zu Grunde gegangene Darstellung nur mit einigen Zusätzen zu wiederholen; das in Wolken schwebende kolossale Brustbild Christi ist sogar, wie eine Inschrift ausdrücklich sagt, aus dem alten in das neue Mosaik verpflanzt. Unter diesem Brustbilde steht dann das Kreuz als crux gemmata auf dem Paradieseshügel, aus dessen Strömen Hirsche und Lämmer trinken, dann zu beiden Seiten desselben je drei ältere Heilige, Maria, der Täufer und vier Apostel, die, ohne Zweifel weil sie aus der alten Composition stammen, in grösserer Dimension sind, als die dazwischen eingeschobenen neuen Heiligen Franciscus und Antonius und der knieende Papst Nicolaus IV. Darunter dann der Jordan mit dem Flussgotte, Genien, Vögeln und Fischen. In der Zeichnung der Apostel sind die Anklänge an ältere römische Mosaiken nicht zu verkennen, aber in meisterhafter Weise belebt, so dass sie mit der Grossartigkeit jenes älteren Styls bestimmteren, mannigfaltigeren Ausdruck verbinden. Auf seiner Höhe finden wir den Meister dann in S. Maria maggiore, wo er in keiner Weise gebunden war und Aufgaben hatte, die dem Geiste seiner Zeit mehr zusagten. Das Bild enthält in der Mitte auf gestirntem Grunde die Krönung Mariä, beide Gestalten auf reichem Throne sitzend in kolossaler Grösse, Christus von breiter mächtiger Bildung des Kopfes und Körpers, durchweg noch an die Bilder des ältern Mosaikenstyls erinnernd, die Jungfrau dagegen schlank und zart und mit sprechender Gebehrde der Demuth und Verehrung. An dem Rand des Kreises, der diese Himmelsscene umschliesst, sieht man eine Schaar von Engeln, wie bei Cimabue als liebliche und edle Jünglingsgestalten gebildet, und dann auf beiden Seiten wiederum je drei Heilige, bei denen nun aber S. Franciscus und Antonius schon gleiche Grösse mit den Aposteln erhalten haben. Dazu kommt dann ein Rankengewächs, das, aus dem Boden hinter jenen Heiligen hervorspriessend, sich zum weiten Baume entfaltet, in welchem Pfauen, Tauben und andre Vögel hausen, und so den

meisten italienischen Schriftstellern eine Stelle in der Seneser Schule verschafft hat, wird weder durch die Endung seines Namens, noch durch den Styl seiner Zeichnung bestätigt.



leeren Raum zwischen der äussern Einrahmung und jenem Medaillon mit der Krönung mit heiterer und bedeutsamer Pracht füllt und belebt. Auch die Bilder aus dem Leben der Jungfrau, welche neben den spitzbogigen Fenstern unterhalb der Wölbung angebracht sind, erzählen in derselben einfachen und bestimmten Weise, wie Cimabue in Assisi. Allein trotz der Anklänge an diesen scheint Jacobus Torriti doch ein selbstständiger Künstler, der sich hauptsächlich nach ältern römischen Mosaiken gebildet hatte. Auch an der Vorderseite derselben Basilika, jetzt im oberen Stockwerke der später davor erbaueten Loggia, befindet sich ein reiches, nicht viel später entstandenes Mosaik, den thronenden Heiland mit Heiligen und Engeln und darunter die Gründungsgeschichte der Kirche darstellend*), das Vasari mit Unrecht dem Gaddo Gaddi zuschreibt, indem sich daran ein andrer uns sonst völlig unbekannter Künstler, Philippus Rusuti, als Verfertiger nennt. Sie haben zwar bei Weitem nicht den Werth der Arbeiten des Jacopo Torriti, aber sie zeigen doch, dass auch in Rom sich eine Schule malerischer Technik bildete, welche Vieles mit der toscanischen gemein hatte.

Einen sehr viel bedeutenderen Fortschritt finden wir dann aber bei einem Zeitgenossen Torriti's auf toscanischem Boden. Duccio aus Siena, der Sohn des Niccolò di Buoninsegna**), muss um oder etwas vor 1260 geboren sein, da er schon 1282 als arbeitender Maler erwähnt wird. Wer sein Lehrer gewesen, ist uns nicht überliefert. Da in Siena die Kunst seit den Tagen Guido's nichts Erhebliches geleistet hatte, und in seinen Werken sich Anklänge an Cimabue finden, ist es möglich, dass er dessen Werkstatt besucht hat. Wenigstens war er schon frühe in Florenz bekannt, da man ihm hier im Jahre 1285 ein grosses Werk anvertraute, über welches er, obgleich als in Siena wohnend bezeichnet, den Contract an Ort und Stelle schloss. Eine Brüder-

*) Eine kleine Abbildung des untern Theiles bei Agincourt tab. 18, No. 19, eine grössere in dem angef. Werke von Valentini.

**) In den Contracten und Rechnungen wird er nur Duccius oder Duccius quondam Buoninsegne genannt. Der bei Milanesi Documenti pag. 169 angeführte Chronist, der sehr wohl unterrichtet scheint, nennt ihn aber Duccio di Niccolò.

schaft der h. Jungfrau bestellte nämlich für ihre Kapelle in S. Maria novella eine grosse Tafel, wie ausdrücklich gefordert wird, von schönster Malerei (de pulcerrima pictura), die Jungfrau mit dem Kinde und mehreren andern Gestalten. Es scheint, dass er damals noch sehr jung war, denn der Preis ist mässig und er lässt sich die Bedingung gefallen, dass die Tafel, wenn sie nach dem Urtheile der Besteller nicht schön und gut durchgeführt sei, ihm ohne Entschädigung verbleibe*). Das Bild selbst ist nicht mehr bekannt. Nach Vasari malte er ausserdem noch eine Tafel für S. Trinità in Florenz und mehrere für Kirchen von Pisa, Lucca und Pistoja, welche aber sämmtlich, ebenso wie die Miniaturen und ein im Jahre 1302 ausgeführtes Altargemälde der Kapelle des öffentlichen Palastes von Siena, von denen die städtischen Rechnungen sprechen, bisher nicht ermittelt sind, und wir besitzen nur ein einziges seiner Werke**), zum Glücke aber das bedeutendste. Zufolge Contracts vom 9. Oktober 1308 wurde ihm nämlich der Auftrag, die Tafel für den Hauptaltar des Doms zu malen und im Juni 1311 war sie vollendet. Schon der Contract zeigt, dass er bei seinen Mitbürgern in hoher Achtung stand. Statt der Klausel, die den Besteller berechtigt, das Werk im Falle des Misslingens zurückzuweisen, ist hier nur das Versprechen des Meisters gegeben, zu malen so gut er könne und wisse und der Herr ihm vergönnen werde***), statt eines festen Preises wird

*) S. diesen Vertrag bei Milanesi, Documenti I. pag. 158, und Nachrichten über Duccio's Leben daselbst pag. 168, in der neuen Ausgabe des Vasari II. 165 und endlich bei Rumohr II. S. 1 ff. — Vasari's Irrthum, ihm die musivischen Darstellungen im Fussboden des Domes zuzuschreiben, ist schon von Rumohr und später von Milanesi a. a. O. S. 176 gründlich und für immer genügend widerlegt, obgleich er noch von der neuesten Guida von Siena und sogar von Rosini widerholt wird.

**) Von den in der Akademie zu Siena ihm beigelegten Gemälden möchte ihm nur ein kleiner Flügelaltar mit dem Mittelbilde der Anbetung der Könige gehören. Zufolge der Herausgeber des Vasari (II. 167 Note 2) soll im Jahre 1845 ein aus Siena stammendes und Duccio's Hand entsprechendes Triptychon, in der Mitte Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, in die Sammlung des Prinzen Albert zu Kensington gekommen sein. Ich finde es indessen in dem von Waagen geschriebenen Kataloge dieser Sammlung nicht erwähnt.

***) Milanesi I. 166 . . . . . pingere et facere ut Dominus sibi largietur.

ihm ein bestimmter Lohn angewiesen für die Tage, die er nach seiner Versicherung daran gearbeitet haben werde. Alle Materialien, deren er bedarf, werden ihm geliefert, er hat, wie es ausdrücklich heisst, nichts herzugeben als seine Person und seine Arbeit. Die Aufstellung des Bildes wurde nach den Berichten mehrerer Chroniken festlich begangen; alle Läden waren geschlossen, die Geistlichkeit nebst den Behörden holten das Gemälde aus der Wohnung des Meisters ab und geleiteten es in feierlicher Procession mit Kerzen unter Glockengeläute und Musik in die Kirche*). Es war, sagt einer dieser Chronisten, die schönste Tafel, die man je gesehn oder gemacht hatte; sie kostete, wie er hinzufügt, mehr als dreitausend Goldgulden. Andre bestimmen die Summe nur auf zweitausend, indessen auch so würde sie sich auf etwa 11,000 Thaler unseres Geldes belaufen, was allerdings für damalige Verhältnisse ein sehr hoher Preis, aber, da der Altar freistand und die kolossale Tafel hinten und vorn mit vielen auf reichem Goldgrunde gemalten Bildern bemalt war, wohl begreiflich ist. Leider ist sie nicht mehr auf dieser Stelle, auch nicht unverstümmelt geblieben, hat vielmehr das Schicksal gehabt, bei der Verlegung des Hauptaltars von seiner frühern Stelle unter der Kuppel in die Apsis einem andern Altarwerke weichen zu müssen, und nun, da sie auf Nebenaltären an der Wand zu stehen kam, aus einander gesägt zu werden, so dass die vordere und die Rückseite getrennt und Predella und Giebelbilder in der Sakristei bewahrt sind.

Auf der Vorderseite sieht man die kolossale Gestalt der Jungfrau mit dem in leichtem Hemdchen bekleideten Christuskinde auf ihrem Schoosse, von vielen anbetenden Engeln und Heiligen, sowie von der Schaar der Apostel umgeben. Hier findet sich auch

Der Contract giebt die Gegenstände der Darstellung nicht an, auch nicht ob es sich damals schon von Bemalung beider Seiten handelte, und es ist dunkel, welche Bedeutung der bei Milanesi S. 178 abgedruckte nicht datirte und auch sonst auffallende zweite Vertrag hat, in welchem eine andere Preisberechnung für die Rückseite festgestellt wird.

*) Auch diese Notizen bei Milanesi a. a. O. S. 168. Was die Chroniken erzählen, bestätigt die städtische Rechnung, indem darin die Bezahlung der Trompeter, Pfeifer und Paukenschläger aufgeführt ist.

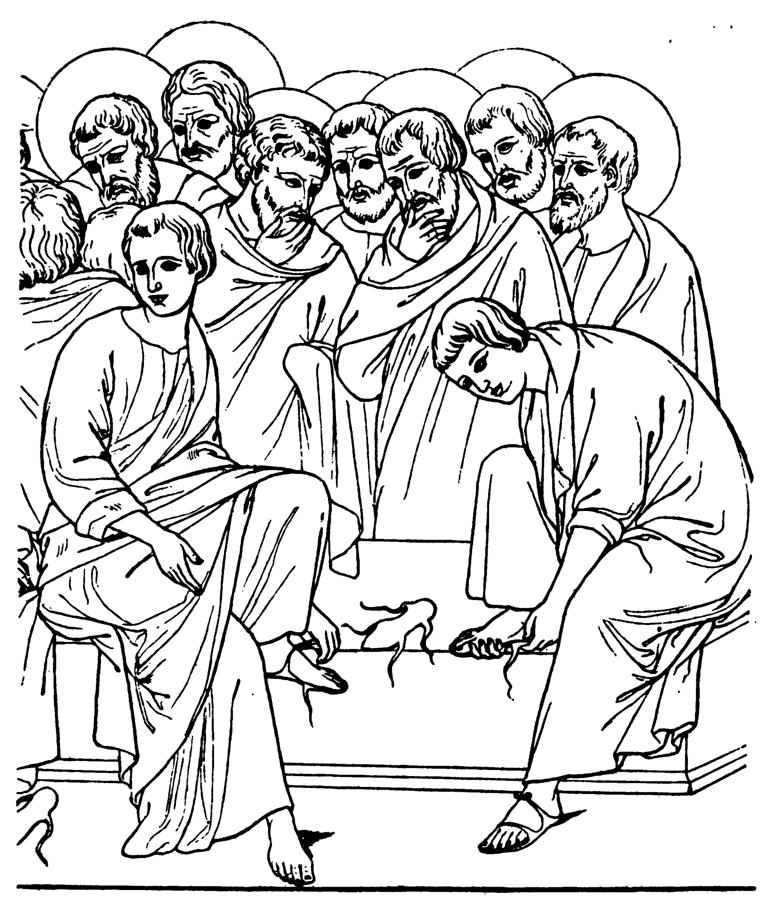
die Inschrift, welche selbst in ihrer lateinischen Fassung einen charakteristischen Ausdruck von Innigkeit hat:

Mater sancta Dei sis causa Senis requiei.
Sis Ducio vita, te quia depinxit ita.

Die Rückseite*) enthält in 26 Bildern die ganze sehr ausführlich erzählte Passionsgeschichte von dem Einzuge in Jerusalem an bis zu dem Gange nach Emmaus. Auf der Vorderseite glaubt man den Schüler des Cimabue zu erkennen, so sehr gleichen die Züge dieser Madonna und selbst der Nebengestalten dem Werke des florentiner Meisters. Der Typus ist durchweg derselbe byzantinisirende, mit vollem offenem Ovale, feinem Nasenrücken und starken Schatten an den Augen, der Nase und dem Halse. Aber doch ist schon Alles freier, leichter geworden, in den älteren Köpfen die naturgemässe Durchführung der Gesichtsfalten, an den jüngern der Schönheitssinn weiter ausgebildet als bei Cimabue. Besonders aber ist die Rückseite durch den Reichthum ihres Inhalts und durch die geist- und liebevolle Durchführung anziehend und bewundernswerth. Die Zahl der 26 Bilder entsteht dadurch, dass vier Reihen von je sieben Feldern angeordnet, darunter aber der Einzug in Jerusalem in der untern und die Kreuzigung in der obern Hälfte, jenes gleichsam als Titelblatt, dieses als der wichtigste Moment des Ganzen die doppelte Höhe haben und also je zwei Felder füllen. Die chronologische Folge geht im Ganzen, wie in allen solchen Werken, der Schrift entsprechend von der Linken zur Rechten, jedoch hier von unten anfangend, und durch jene grösseren Bilder dergestalt modificirt, dass nicht jede der vier Reihen in sich, sondern nur je zwei Reihen zusammen ein Ganzes bilden und der Vortrag bei ihnen bald auf-, bald absteigt. Dieser Anordnung entspricht denn auch die Art der Darstellung, sie will vor Allem gelesen werden, die Momente erzählen, aber freilich in ihrer ganzen Kraft und Bedeutung, mit

*) Nur diese ist in dem von Emil Braun zu Rom 1846 herausgegebenen Kupferwerke: La passione di Gesú Christo nella Cattedrale di Siena, dipintura di Duccio di Bino della Buoninsegna, in 26 sehr gut gezeichneten, von Bartoccini gestochenen grossen Blättern publicirt. Vergl. die lebendige, wenn auch in den Details nicht immer richtige Beschreibung der einzelnen Darstellungen von Fr. K. im Kunstbl. 1827 S. 193 ff.

ihrem ganzen Gedankeninhalt und mit allen Einzelheiten, die das Gefühl anregen könnten. Dies ist denn auch in bewundernswürdiger Weise gelungen; ungeachtet des grossen Figurenreichthums ist keine Miene, keine Bewegung ohne Bedeutung und Ausdruck. Die Localität ist überall zwar mit der Leichtigkeit, welche dem Zwecke geistigen Vortrags entspricht, aber übrigens genau angedeutet, bei den Hergängen im Innern durch stets wechselnde, aber doch correspondirende Architektur, bei denen im Freien durch Berglinien und einige Bäume. Auf dem Bilde des Einzugs sieht man, wie der Bewohner von Siena es bei dem hügeligen Terrain seiner Stadt gewohnt war, über die Mauern fort, auf Gärten, Häuser und den Tempel, der durch ein ausgebildetes gothisches Gebäude repräsentirt ist. Auch bei den Nebenfiguren fehlt es nicht an naiven, dem Leben entnommenen Zügen. So sind auf eben diesem Bilde Knaben auf die Bäume geklettert, welche den Untenstehenden Zweige reichen, um sie auf den Weg des Herrn zu streuen, während wir daneben an einem andern Baume die Rückenfigur eines Burschen sehen, der mit aller Anstrengung hinaufklettert. Den Hergängen vor dem Hohenpriester, Pilatus und Herodes sind nicht weniger als zehn Bilder gewidmet, die auf den ersten Blick monoton scheinen, aber bei näherem Eingehen eine Fülle von verschiedenen Beziehungen und Gedanken aussprechen und recht in das Einzelne der Leidensgeschichte einführen. Ausgezeichnet durch sprechende Bewegungen ist die Fusswaschung, wo, während Petrus die eine Hand abwehrend vorstreckt und die andre wie verzweifelnd an den Kopf legt, zwei jüngere Apostel in wirklich bewunderuswerther Anmuth bereits ihre Sandalen lösen, die andern Jünger aber mit mannigfaltigen Mienen der Bedenklichkeit noch zweifelnd dastehen. Die Scene auf Gethsemane ist zu besserer Eindringlichkeit auf demselben Bilde in drei Momenten entwickelt, unten zur Linken des Beschauers die Mehrzahl der Apostel in festem Schlafe in den natürlichsten Lagen, dann die bekümmerte Rede des Herrn zu seinen drei Vertrauten, bei der diese, namentlich der jugendliche Johannes, augenscheinlich mühsam ihre schlaftrunkenen Augen offen halten, endlich oben rechts der Heiland in seinem Seelenkampfe mit dem nahenden Engel. In Beziehung auf dramatische Leben-



Duccio im Dome zu Siena.

digkeit ist die Verleugnung des Petrus besonders gelungen, indem die Magd und Petrus, jene im Begriffe die Treppe des Hauses hinauf zu gehn und daher fast nur von hinten gesehn, dieser am Feuer sitzend nach vorn gekehrt durch ihre Gesten das Wechselgespräch des Anerkennens und Ableugnens und die daneben sitzenden Männer ihr Aufhorchen oder ihre schläfrige Gleichgültigkeit so lebendig aussprechen, dass die ganze nächtliche Scene nicht besser gegeben werden konnte. Von eigenthümlicher Poesie ist die Auffassung des Herodes und Pilatus als verweich-

lichter, überfeinerter, zweifelnder Lebemänner dem Andringen der wohlgenährten, leidenschaftlichen Pharisäer gegenüber*). Bei der Scene am Grabe des Auferstandenen lässt der Engel in seiner fast allzuschlanken Bildung noch die byzantinische Tradition erkennen, während die Frauen neben dem Ausdrucke des Erstaunens und der Trauer in ihrer würdigen und gemässigten Haltung und in der vortrefflichen Gewandbehandlung an die Antike erinnern. Ueberhaupt glauben wir oft, namentlich bei jüngeren Gestalten, in der grossen Schönheit der Körperbildung und der Anmuth der Bewegungen einen Hauch antiken Formgefühls wahrzunehmen. Allein von einem unmittelbaren Einflusse antiker Werke ist dennoch keine Spur, selbst die Tracht der Kriegsknechte zeigt nur die conventionelle Vorstellung römischer Rüstung, wie sie sich in Italien und in der byzantinischen Kunst ununterbrochen erhalten hatte.



Duccio im Dome zu Siena.

Ghiberti, der diese Tafel und ihren Meister sehr hoch stellt, fügt doch hinzu, dass dieser noch „griechische Manier“ gehabt habe**). Und in der That, viele Eigenthümlichkeiten seiner Zeich-

*) Offenbar hat Duccio's Auffassung auf Overbeck in seinen herrlichen Compositionen der Passion eingewirkt.

**) In der Ausgabe des Vasari I. XXVII. Questa tavola fu fatta molto eccellentemente e dottamente; è magnifica cosa; e fu nobilissimo pittore. Tenne la maniera greca.

nung, die von Runzeln und Falten bedeckten Gesichter der ältern Männer, die magere Körperbildung Christi und anderer Hauptpersonen, die etwas schüchterne Haltung, welche man bei ihnen oft bemerkt und die ihren Grund darin hat, dass die Füsse zu nahe stehen und der Körper daher sich nach vorne zu neigen scheint, dann auch die Farbe mit ihrem dunkeln Colorit und den bräunlichen Schatten lassen noch ein byzantinisches Element erkennen. Aber die Ueberlieferung ist doch schon vollkommen freies, geistiges Eigenthum geworden, es ist nichts Unverstandenes, bloss Nachgeahmtes darin, die Formen sind, wenn auch nicht durch Naturstudien gewonnen, doch mit der Natur verglichen und von unmittelbarer Empfindung belebt. Und in feinen Zügen, z. B. in den mehr geschlitzten und milde blickenden Augen, macht sich schon ein neuerer, innigerer Geist geltend, dem die überlieferte Auffassung nicht mehr genügt.

Mit Duccio*) kommen die Kunstbestrebungen des XIII. Jahrhunderts zu ihrem Abschluss; er erreicht, so viel es geschehn konnte, das Ziel, nach welchem seine Vorgänger gestrebt hatten und gestattet uns daher, die Bedeutung dieses Strebens recht deutlich zu erkennen. So viel ist wohl schon durch die blosse Erzählung der Thatsachen klar geworden, dass dieser Aufschwung nicht, wie Vasari annahm, die Wirkung einiger, zufällig grade jetzt geborener Talente war, und dass es sich nicht bloss um das Abschütteln des Joches träger byzantinischer Gewohnheiten handelte. Man erkennt vielmehr ein allgemeines, durch einen innern Process hervorgerufenes künstlerisches Bedürfniss, welches Viele an vielen Orten anregte und sie zu Versuchen antrieb, bei denen man die ältere Kunst, nach Umständen die altchristliche, die antike, vor Allem aber die byzantinische, als die noch in Uebung befindliche, nicht bekämpfte, sondern vielmehr zu Hülfe rief, sich anzueignen, in ihr den eignen Empfindungen Ausdruck zu leihen strebte. Dies Anlehnen an die ältere Kunst war nicht etwa eine handwerkliche Schwäche oder eine Willkür, sondern

*) Sein Todesjahr ist nicht erwiesen. Die urkundlichen Erwähnungen seines Lebens sollen nach dem Padre della Valle (in den Lettere Sanesi) bis 1339, nach der neueren und in jeder Beziehung glaubhafteren Versicherung von Milanesi (Doc. I. 168) nur bis 1320 reichen.

eine, durch die Verhältnisse des italienischen Volkes gebotene Nothwendigkeit. Sich ohne Weiteres, nur von eigenem Wohlgefallen geleitet, in dem Reichthume der natürlichen Erscheinung zurechtzufinden und so ohne Vorschule eine darstellende Kunst zu schaffen, ist menschlicher Kraft nicht verliehen. Es bedarf dazu einer allgemeinen, individueller Willkür entrückten Regel, eines allen Einzelnen gemeinsamen, ihnen gegebenen Standpunktes, von dem aus die Dinge sich gruppiren, und das Wesentliche in ihren Zügen sich vom Unwesentlichen scheidet. Bei den meisten Völkern und im regelmässigen Gange der Dinge gewährt die Architektur diese stylistische Grundlage. Erst wenn diese vorangehende Kunst unter der Herrschaft des Gemeingeistes eine gewisse Reife erlangt hat, beginnt mit dem individuellen Leben in sittlicher Beziehung auch das Bedürfniss seiner künstlerischen Darstellung und findet dann in dem architektonischen Stylgesetze den Boden zu freier und zugleich gesetzlicher Befriedigung. Bei den Italienern fiel vermöge ihres ererbten Individualismus diese architektonische Vorschule fort, sie gingen unmittelbar aus einer rohen, anarchischen, kunstlosen Zeit in eine civilisirte mit höchst entwickeltem Selbstgefühle der Einzelnen über, vermöge dessen man alle Künste zugleich postulirte, ohne die Verbindung derselben durch einen naturgemäss auf eignem Boden entstandenen architektonischen Styl zu besitzen. Sie konnten daher nicht anders, als sich nach einer bereits vorgeschrittenen Kunst umsehn und diese in stylistischer und technischer Beziehung als Ausgangspunkt benutzen, und zogen dabei, da sie keine Ursache hatten, einer einzigen der ihnen zugänglichen Stylformen den Vorzug zu geben, alle, die in ihrem Bereiche lagen, heran. So kam es, dass diese freiheitsstolze und zugleich kunstbegabteste Nation in künstlerischer Beziehung durchweg abhängig wurde, und dass die Architektur gothische Formen, die Malerei nicht bloss Farbenmischungen und technische Hülfsmittel, sondern auch geistige Anschauungen von den Byzantinern annahm und die Bildner theils wie Niccolò Pisano antike Sculpturen unmittelbar nachahmten, theils doch, wie der Meister des Taufbeckens von Verona, instinktmässig unter der byzantinischen Umhüllung den antiken Gliederbau aufsuchten. Indessen setzt die Annahme

eines fremden Styls ein gewisses Verständniss und daher eine, wenn auch nur bedingte Verwandtschaft voraus und diese stylistische Mannigfaltigkeit wäre nicht möglich gewesen, wenn die italienische Nation nicht in allen jenen fremden Leistungen etwas ihrem Wesen Entsprechendes gefunden hätte, das sie durch den Gebrauch sich zu accomodiren oder nach ihren dadurch näher bestimmten Bedürfnissen umzugestalten hoffen durfte. Abgesehn von der gothischen Architektur, deren Verständniss bei den Italienern immer nur ein oberflächliches war und die sie nur vermöge ihrer sehr geringen Ansprüche an architektonische Strenge und Consequenz so lange beibehielten, standen aber jene anderen, den darstellenden Künsten zum Vorbilde dienenden Kunstweisen vermöge der auch im Byzantinischen erhaltenen antiken Ueberreste einander so nahe, dass ihre Verschiedenheiten fast nur die verschiedenen Seiten des italienischen Charakters, das kirchlich-christliche Element und dann wieder die republikanische Sinnesweise zu repräsentiren schienen. Aber freilich wie im Leben bildeten diese Elemente auch in der Kunst einen fast allzu starken Gegensatz. Wenn der antike Zug und die republikanische Stimmung den Italienern Sinn für ruhige, gesetzliche Haltung und gesunde Kraft gaben und ihnen daher ein Ideal von Schönheit, Hoheit und Mässigung vorzeichneten, das sie in den antiken Sculpturen am meisten verwirklicht fanden, forderte ihr kirchlicher Sinn zwar zunächst etwas Aehnliches, nämlich ein Hohes, Imponirendes, das die Vorstellung des Göttlichen erwecke. Allein zugleich bedurfte der kirchliche Zweck, besonders dem auflösenden, selbstsüchtigen und sinnlichen Individualismus gegenüber, einer herben Strenge, eines lehrhaften, ernsten Wesens, eines starken Ausdrucks des Leidens, der selbst rohe Gemüther ergreife, wie dies alles die byzantinische Kunst in einem gewissen Uebermaasse gewährte, während andrerseits der antikische Sinn und der befriedigte republikanische Patriotismus danach streben musste, sinnliche Schönheit, schmeichelnde Anmuth, lebensvolle und lebensfrohe Aeusserungen anzuschauen, wofür die antiken Bildwerke vortreffliche Vorbilder gaben. Daher anfangs das Schwanken zwischen beiden Gegensätzen. Wenn Giunta Pisano und einige seiner Zeitgenossen im Gegensatze gegen das Apathische

der bisherigen Malerei das religiös Ergreifende im byzantinisirenden Sinne bis zum Schreckenden und Grauenhaften steigerten, so rief dies eine Reaction des antiken Elements, ein Streben nach selbstbefriedigter Schönheit, nach dem Thatkräftigen und Lebensvollen hervor, wobei denn Niccolò Pisano freilich so weit über die Grenzen des Christlichen hinausging, dass kein einziger seiner Zeitgenossen ihm zu folgen vermochte. Aber sein energisches Auftreten hatte nun die bedeutende Wirkung, das Ziel näher festzustellen, und das eigne nationale Gefühl als Richter zwischen den byzantinischen und antiken Vorbildern aufzurufen. Es entstand ein Ideal, welches das Imponirende, Grossartige, Ernste, etwas von jenem Unnahbaren der byzantinischen Kunst mit der grösseren Schönheit und freundlichen Würde und Anmuth der Antike verbinden, dabei aber auch der specifisch - italienischen Neigung für Gefühlsweichheit und Liebeswärme durch Züge weiblicher Milde und kindlicher Naivetät Befriedigung gewähren wollte. Es kam darauf an, dem Byzantinischen seine Starrheit, dem Antiken seine gleichgültige, kühle Stimmung zu nehmen, in beiden die verwandten, dem italienischen Charakter zusagenden Züge zu beleben. Auf diesem Wege war Cimabue der erste, aber man erkennt die verschiedenen Elemente, auf deren Verschmelzung es ankam, noch gesondert; in den kolossalen Altarbildern ist noch das Fremdartige des Byzantinischen, in den historischen Darstellungen das Zufällige, Unsichere des blossen Phantasiebildes, wie bei den Miniaturmalern, vorwaltend. Duccio aber hat das Ziel wirklich erreicht, seine Bilder sind ganz von dem Hauche idealer Schönheit durchdrungen, und geben zugleich die heiligen Hergänge in lebendiger, erschöpfender Darstellung mit feinen Zügen, die sie dem Verständniss nähern. Wäre es nur auf die Betrachtung dieser Hergänge und Gestalten im idealen Lichte angekommen, so hätte man dabei stehen bleiben können. Allein inzwischen waren in der Nation andre Bedürfnisse erwacht.

Sechstes Kapitel.

Giovanni Pisano und Giotto.

Schon lange bevor Duccio's Bild unter dem Zujauchzen des Volkes von Siena seinen Einzug in den Dom hielt, noch bei dem Leben sowohl Niccolò's von Pisa als Cimabue's hatten andere Künstler eine neue Schule begründet, welche die Gemüther so beherrschte, dass selbst jenes Meisterwerk kaum beachtet wurde, wenigstens keinen bemerkbaren Einfluss auf den Gang der Kunst ausübte. Bedenkt man die Kürze des Zeitraumes, seitdem Niccolò und Cimabue aufgetreten waren, und die hohe Schönheit, die, wie eben Duccio beweist, auf diesem Wege zu erreichen war, so muss man über diesen schnellen Wechsel erstaunen. Bei gewissen älteren Kunsthistorikern war es hergebracht, bei solchen Gelegenheiten sich in Klagen über die Veränderlichkeit der Menge und die Ruhmsucht der Künstler zu ergiessen; sie hielten es für die Aufgabe der Kunst, nach einem für alle Zeiten gültigen Schönheitsideale zu streben, und mussten daher, wenn sie Rückschritte auf diesem Wege wahrzunehmen glaubten, dieselben menschlicher Schwäche und Thorheit zuschreiben. Die Neueren erkennen zwar an, dass die Kunst nicht so isolirt da stehe, sondern an dem geistigen Volksleben Theil nehme und demselben folgen müsse; aber es giebt doch Fälle, wo es ihnen schwer wird, die Gründe solches Wechsels zu verstehen, und gerade der vorliegende gehört dazu.

Und dennoch kennen wir diese Gründe gerade hier so genau wie selten. Im Allgemeinen ergeben sie sich schon aus dem Gange der politischen Geschichte. Den ersten Generationen nach der Feststellung republikanischer Ordnung, welche den Gegensatz gegen die vorhergegangene Anarchie noch fühlten und sich der Strenge einfacher Sitten und den Gesetzen ihrer Stadt freudig unterwarfen, genügte jene etwas fremdartige und feierliche Schönheit der

älteren Schule; sie war ihnen der Gegensatz gegen die frühere Verwilderung, ein Ideal höherer Ordnung und Ruhe. Als aber die Erinnerung an jene Vorzeit schwand und auf dem festeren Boden besser geordneter Zustände die Individualität sich wieder mehr geltend machte, als der fortdauernde Kampf der Parteien und das spannende Schauspiel bald tragischer, bald erhebender Ereignisse das Gefühl immer mehr anregten, und das Bedürfniss eines sittlichen Ideals erzeugten, in dessen noch sehr unbestimmten Zügen der Ausdruck leidenschaftlicher Energie des Handelns und Empfindens deutlich hervortrat, konnte auch die Kunst nicht umhin, jene ruhige Haltung zu verlassen und ebenfalls tiefer auf die Mannigfaltigkeit der Gefühle einzugehen.

Diese allgemeine Anforderung wurde dann aber durch die Stellung, welche die Kunst schon jetzt in der kurzen Zeit nach ihrer Erhebung erlangt hatte, noch sehr viel dringender, und erhielt durch die künstlerischen Regungen, welche sich mehr und mehr in der Nation entwickelten, eine sehr bestimmte und eigenthümliche Richtung, und es ist ein besonderer Vorzug, dass wir gerade für diesen bedeutenden Moment eine Quelle besitzen, welche uns auch über die einwirkenden Nebenursachen Auskunft giebt und uns gestattet, gleichsam in die geistige Werkstätte der Kunst hineinzublicken und die Ideen der Zeit auf ihrem Uebergange in die künstlerische Gestalt zu beobachten.

Diese Quelle ist keine neuentdeckte, sondern das wohlbekannte, schon so oft von uns benutzte Spiegelbild der Zeit, Dante's Gedicht, das aber gerade in Beziehung auf die Kunst besonders reichhaltig und zuverlässig ist. Dante stand ihr offenbar sehr nahe. Einer seiner Commentatoren behauptet, dass er in seiner Jugend sich ihr habe widmen wollen, und diese Vermuthung ist bei der malerischen Anlage, die seine poetischen Schilderungen darthun, nicht unwahrscheinlich *). Jedenfalls war er aber ein eifriger Kunstfreund, der nicht bloss Giotto, mit dem er befreundet war, son-

*) Dante selbst im Eingange zu dem Sonette XXIV. der Vita nuova schildert sich wenigstens als Dilettanten; er wird dabei betroffen, dass er einen Engel zeichnet. — Mein Aufsatz: Dante und die Schule Giotto's in den Mitth. d. k. k. C. C. VIII. S. 241 enthält eine weitere Entwickelung mancher der im Folgenden ausgesprochenen Gedanken.

dern auch andere Künstler bei der Arbeit beobachtet hatte, und der es auch in seinem Gedichte liebte, die Wahrnehmungen, die er dabei gemacht, die Gedanken, zu denen er angeregt war, mitzutheilen. Er setzte also auch bei seinen Lesern wenigstens so viel Interesse für die Kunst voraus, dass sie diesen feinen Bemerkungen folgen könnten und sie gern hören würden. Noch wichtiger ist, dass wir daraus ersehen, dass auch die Künstler ungeachtet ihrer zünftigen Stellung sich schon weit über das Handwerk erhoben hatten. Dante spricht es als eine bekannte Erfahrung aus, dass die Leistung oft der künstlerischen Intention nicht entspreche, weil die Materie zu träge sei; er weiss sogar, dass der Künstler sein letztes, höchstes Ziel niemals erreiche*); er setzt also und zwar als Regel, nicht als Ausnahme, Künstler voraus, die, weit entfernt, sich mit stumpfer Wiederholung überlieferter Form zu begnügen, sich ein Ideal bildeten, dem sie nachstrebten.

Es wäre interessant, Näheres über den Ursprung dieses Ideals zu erfahren. Nach Dante's Theorie, die sich aus mehreren Stellen ergiebt, kennt er drei Stufen der Schönheit: zuerst die der göttlichen Ideen, dann die der Natur, endlich die der Kunst. Denn die Natur bleibt hinter den Ideen zurück; sie gleicht darin einem Künstler, der die Kunst versteht, aber eine zitternde Hand hat. Noch mehr aber die Kunst; denn selbst der ausgezeichneteste Künstler erreicht die Natur nicht**). Ob dies nun dadurch entsteht, dass er jene Ideen bloss durch die Natur kennen lernt, also nur das Abbild des Abbildes giebt, oder ob er die Aufgabe hat, sich auf geistigem Wege zu den Ideen emporzuschwingen, und dabei nur noch mehr zurückbleibt, als jene erste Bildnerin, ist nicht ausdrücklich gesagt. Indessen ist das Erste wahrscheinlicher und Naturwahrheit so sehr das Haupterforderniss, dass sie selbst an gewissen nicht von Menschenhänden gemachten, sondern von Gott geschaffenen Bildwerken, die Dante auf dem Läuterungsberge sieht, als ihr höchster Vorzug gepriesen wird***).

*) Parad. I. 126. XXX. 83. Seine Schilderung Beatrice's bleibe soweit hinter ihrer wahren Schönheit zurück, come all' ultimo suo ciascun artista.

**) Parad. VIII. 76. Purg X. 31. Die von Gott geschaffenen Bildwerke übertreffen nicht blos Polyclet, sondern selbst die Natur.

***) Der Engel auf der Verkündigung ist so lebendig, dass man das Ave zu hören glaubt u. s. w. Purg. X. 62. XII. 64.

Wichtiger als seine Theorie ist uns sein eigenes praktisches Verhalten gegen die Natur in seinen Schilderungen und Gleichnissen. Zunächst ist dabei auf einen merkwürdigen Unterschied zwischen ihm und seinen sämmtlichen poetischen Vorgängern, ohne alle Ausnahme, aufmerksam zu machen. Diese, selbst die ihm der Zeit nach nächsten und von ihm als seine Meister gerühmten, nehmen wie alle vorhergegangenen mittelalterlichen Dichter ihre Vergleiche entweder aus dem allgemeinen metaphorischen Vorrathe aller Völker, von Feuer, Wasser, Luft, Bäumen, Gras u. s. w., oder aus dem Reiche des Wunderbaren, besonders aus der Thierfabel. Der Salamander, der im Feuer lebt, der Basilisk, dessen Anblick tödtet, der Panther, welcher der Sage nach durch seinen lieblichen Duft und das Leuchten seines Felles alle Thiere anzieht u. s. f., das sind die Gegenstände, mit welchen diese Dichter sich selbst als Liebende, ihre Geliebte und den Amor vergleichen. Dante hat diesen ganzen Apparat augenscheinlich bewusster Weise verschmähet; nur der Phönix kommt ein Mal vor, und zwar das bei einer Höllenstrafe, für die in der wirklichen Natur kein Gleichniss zu finden war. Selbst der Löwe scheint ihm zu fremdartig gewesen zu sein; er braucht ihn nur als allegorische Figur in hergebrachter Bedeutung oder in kurzer Metapher*). Alle andern überaus zahlreichen Thierbilder sind von einheimischen Thieren genommen, dann aber mit höchster Anschaulichkeit, offenbar nach eigner, frischester Beobachtung ausgeführt, und so vollständig, als ob es darauf angekommen wäre, die ganze italienische Thierwelt zu erschöpfen. Fast eben so vollständig sind die Bilder der bewegten Natur und der Himmelserscheinungen. Sonnenuntergang, Mittagshitze, Sternenhelle, der Hof des Mondes, die Milchstrasse, der Regenbogen, sogar seine Verdoppelung, Sonnenstäubchen, Sternschnuppen, Blitz, Nebel, die theilweise Beleuchtung der Landschaft bei halbbedecktem Himmel, Ebbe und Fluth, der stürzende Waldbach, der Sturm, die Wiederbelebung der Blumen nach dem Nachtfroste durch die Sonnenstrahlen u. s. w. werden anschaulich geschildert.

Nicht minder zahlreich sind die Vergleiche aus dem Gebiete des sittlichen und bürgerlichen Lebens; Kriegsbilder, wie sich

*) Purg. VI. 64, wo Sordello „wie ein ruhender Löwe“ um sich blickt.

auf dem Sammelplatze beim Schalle der Trompeten und der Glocken Reiter tummeln und Fussschaaren bewegen, wie die abziehende Truppe den zurückbleibenden Führer militärisch begrüsst; Festbilder, aufjauchzende Tänzer, oder Mädchen, die beim Reigen der wechselnden Musik lauschen; Wanderbilder, das Verhalten von Begegnenden, sich Begleitenden, wie es der Dichter in seinem eignen Flüchtlingsleben beobachtet haben mochte. Bei vielen dieser Gleichnisse ist das lyrische Element, der Eindruck, den die Erscheinungen geben, oder ihre Beziehung auf den Menschen besonders betont. So werden namentlich die Tageszeiten geschildert, der Morgen als die Zeit der festen, kühnen Träume, der Abend durch die Sehnsucht nach der Heimath, die der Seefahrer auf einsamem Meere, der Wandernde beim fernen Läuten der Glocken empfindet. Oft aber werden ganz selbstständige Genrebilder vorgeführt; der nördliche Barbar, der über den Glanz von Rom erstaunt, der Pilger, der, in der Kirche seines Gelübdes angelangt, sich eifrig umsieht, um sie in der Heimath beschreiben zu können, der Croat, der sich an dem Veronicatuche nicht satt sehen kann, der Bauer aus dem Gebirge, den der Lärm der Stadt verwirrt. Ausführlich schildert der Dichter ein Mal, wie sich die Leute verhalten, die vom Spiele aufstehen, wie der Gewinnende, der Verlierende, wie die bloss Zuschauenden diesen Hauptpersonen gegenüber. Man sieht, er ist mit offenem Auge für jede charakteristische Erscheinung herumgewandelt, seine Erinnerung ist wie das Skizzenbuch eines Malers, der vereinzelte Gruppen treu nach der Natur zum künftigen Gebrauche eingetragen hat. Darunter befinden sich dann eine Menge von feinen, psychologisch interessanten Wahrnehmungen. Die Verwirrung des erwachten Träumers, welchem der Eindruck des Traumes, aber nicht das feste Bild desselben geblieben ist, oder die eines Menschen, der durch eine unbekannte Ursache zum Fallen gebracht, sich umsieht und seufzet, der Zweifel an der Wahrheit eines überraschend glücklichen Ereignisses, die Neigung nach einem schreckenden Gegenstande, indem man ihn flieht, sich umzublicken u. s. f.

Diese aus dem Leben genommenen Bilder sind sogar oft fast komisch, oder doch zu derb, um nach unsern Begriffen der Würde

des ernsten Gedichtes zu entsprechen. So jener oft angeführte alte Schneider, der das Auge zuspitzen muss, um einfädeln zu können, die blinden Bettler, die aneinander gelehnt vor der Kirchthüre stehen, der Mann, der an den Mienen der Andern bemerkt, dass ihm etwas im Haare stecke und danach sucht. Die Tänze der Seligen werden bald mit Mühlrädern, bald mit einem Kreisel verglichen, bei dem die himmlische Freude die Peitsche führt, die Reden des h. Thomas, durch die er verschiedene Zweifel Dante's löst, sind ein Ausdreschen verschiedener Garben. Gott selbst wird, weil die Seligen in seinem Antlitze alle Dinge lesen, mit einem grossen Buche verglichen, dessen Papier nicht gelb, dessen Schrift nicht bleich wird, und die Haltung eines von Gedanken Belasteten wird durch den Vergleich mit einem halben Brückenbogen recht anschaulich, aber nicht sehr zart versinnlicht.

Neben diesen naiven, aus dem Alltagsleben gegriffenen Gleichnissen kommen dann aber andere höchst abstracte, pedantische vor. Einige derselben sind geradezu aus dem physikalischen Hörsaale mitgebracht; so wenn der Dichter die Gleichzeitigkeit und Verschiedenartigkeit der Schöpfungen Gottes durch das gleichzeitige Durchscheinen des Lichtstrahles durch Glas, Bernstein und Krystall anschaulich machen will, oder wenn er zum Zwecke eines andern Vergleichs die verschiedene Wirkung des Lichtes in drei in verschiedenen Entfernungen aufgestellten Spiegeln demonstrirt. Andere Bilder sind zwar aus alltäglicher Erfahrung, aber doch mit einem physikalischen Interesse genommen; das Bräunen des durchglühten Papiers vor dem Ausbruche der Flamme, das Zischen des Saftes in brennendem frischem Holze, das fortdauernde Zittern der Sehne des Bogens, wenn der Pfeil schon längst in der Scheibe steckt u. s. w.

Man sieht, der Dichter und seine Zeit scheuen weder den Contrast eines lehrhaften Satzes mit der dichterischen Form, noch den einer komischen, aus dem Leben gegriffenen Scene mit der erhabenen Tendenz des Gedichtes. Sie sind so begierig nach Anschauungen und Erfahrungen, dass ihnen jede Beobachtung wichtig, mittheilenswerth erscheint. Die Wahrheit macht ihnen schon an sich den Eindruck der Schönheit; die Anforderung einer formellen Gleichartigkeit, einer weichen Harmonie, hat für sie

noch keine Geltung. Man kann diese Vorliebe, für die natürliche Erscheinung wohl einen beginnenden Naturalismus nennen, nur dass derselbe sich noch von dem modernen unterscheidet, noch wesentlich auf dem Boden der scholastischen Weltanschauung steht. Die Natur ist ihm noch nicht eine gesonderte, zweite Offenbarung, sondern nur ein neu aufgefundener Commentar der allbekannten kirchlichen. Sie steht noch in vorausgesetzter unmittelbarer Uebereinstimmung mit ihr. Jene Einheit, in der das mittelalterliche Bewusstsein sich bisher vermöge der Abstraction von der Natur erhielt, ist durch dieses erste, liebevolle Hinblicken auf dieselbe noch nicht gebrochen. Alles bildet noch eine Totalität, das naivste Naturbild darf neben die höchsten geistigen Gedanken gestellt werden, man unterscheidet noch nicht zwischen der abstracten, gesetzlichen Grundlage und der heitern Aussenseite der Natur, zwischen ernsten und komischen Zügen der Erscheinung, die Strenge der religiös-sittlichen Lehre verträgt sich noch sehr wohl mit der unbefangenen Heiterkeit des Lebens.

Dies scholastische Element äussert sich dann in formeller Beziehung bei der Ausführung dieser Naturbilder. Der Gegensatz zwischen jenen streng physikalischen Gleichnissen und den naiven Lebensbildern wird schon dadurch bedeutend gemindert, dass beide nicht bloss mit gleichem Ernste, sondern mit gleicher Schärfe und Präcision vorgetragen sind. Man könnte glauben, dass Dante seinem Lehrer Virgil auch in der behaglichen, plastischen Ausarbeitung seiner Gleichnisse gefolgt sein werde. Allein kaum zwei oder drei haben einen schwachen Anklang davon, alle andern sind überaus kurz, mit wenigen treffenden Worten und scharfer Betonung der wesentlichen Punkte gegeben. Es war dies nicht etwa eine Beschränkung, die Dante sich im wohlverstandenen Interesse poetischer Wirkung auflegte; solche Künstlichkeit lag ihm sehr fern und er versagte sich keine Ausführlichkeit und Umständlichkeit, wo sie seinem geistigen Zwecke nützlich schien. Es war nur die Folge der scholastischen Denkweise, welche auch die Anschauung auf das abstracteste Maass zurückführte und begrifflich feststellte. Wenn dies der poetischen Wirkung zu statten kam, so war es eine Gunst des Zeitgeistes, nicht ein Kunstgriff des Dichters.

Wenn auch Dante in dem Verständniss der Natur und in der

Schärfe des Blickes für ihre Erscheinungen die meisten seiner Zeitgenossen übertraf, hatte er doch denselben Boden mit ihnen gemein, und das Streben nach Naturwahrheit im Ganzen und besonders in psychologischer Beziehung war gewiss eine allgemeine Eigenschaft. Ich machte schon darauf aufmerksam, dass wir die Hergänge einer nahen Vergangenheit, die er schildert, fast mit gleicher Lebendigkeit bei den Chronisten erzählt finden, und dass gewiss die meisten Züge derselben ihm schon überliefert sein müssen. Besonders aber beweisen dann Dante's künstlerische Zeitgenossen diesen Zusammenhang. Sie streben nicht nur ganz wie er nach genauer, verständlicher Schilderung der sittlichen Hergänge, sondern sie thun dies auch in derselben, wenn ich auch hier so sagen darf, scholastischen Weise, mit derselben Naivetät, derselben Gleichgültigkeit gegen etwaige feine Verletzungen der Harmonie, mit derselben kurzen, gedrängten, unmittelbar auf die wesentlichen Momente eingehenden Vortragsweise. Der Dichter und die Künstler werden uns daher auch durch ihre Vergleichung erst recht verständlich; bald lässt das Wort, bald das Bild uns das Motiv besser erkennen, das wir denn auch in der andern Kunst wieder antreffen.

Kam hienach zu der Anforderung tieferen Eingehens auf die ethischen Motive auch die einer tieferen Naturwahrheit an die Künstler, so konnten ihnen die conventionellen Motive der bisherigen Kunst eben so wenig genügen, wie Dante die conventionellen Gleichnisse seiner Vorgänger. Zwar hatten sie nach damaliger Stellung der Kunst nicht die Aufgabe, Dante in der Schilderung weltlicher Hergänge zu folgen oder sich auf das weite Feld des natürlichen Lebens einzulassen. Aber sie sollten die heiligen Hergänge mit ihren eignen nationalen Empfindungen beleben, den Beschauern wie heutige Ereignisse vor Augen führen, und dazu gewährten ihnen die bisherigen Quellen der Kunst, die byzantinische Malerei, die antike Plastik, keine Mittel. Ihre Kraft, ihre Tragik waren ganz andre als die, welche das gleichzeitige, christliche Leben bot und jenes sittliche Bedürfniss anzuschauen wünschte. Es blieb daher auch ihnen nichts übrig, als aus dem Leben selbst zu schöpfen, so wenig die bisherige Kunstpraxis dazu Anleitung gab.

Der erste, der dies versuchte, war ein älterer Zeitgenosse des Duccio, nicht ein Maler, sondern ein Bildner, Giovanni Pisano, der Sohn des grossen Erneuerers der Sculptur, des Niccolò Pisano. Sein Geburtsjahr ist uns nicht überliefert, muss aber um 1250 fallen, da er in dem von seinem Vater im Jahre 1266 geschlossenen Contracte über die für den Dom von Siena zu fertigende Kanzel schon, aber augenscheinlich noch als sehr junger Bursche, vorkommt. Es wird seinem Vater nur gestattet, ihn ausser der vorgeschriebenen Zahl von Gesellen zur Arbeit mitzubringen, und er bekommt nur zwei Drittel des Gesellenlohnes. Dann finden wir ihn erst 1277 wieder, wo er, wie es scheint schon als berühmter Meister, mit seinem alten Vater am Brunnen zu Perugia arbeitete. 1278 beginnt er den Bau des Campo santo von Pisa, der ihn nach Vasari's nicht unwahrscheinlicher Angabe bis 1283 daselbst fesselte. Ob er, wie dieser angiebt, noch in demselben Jahre nach Neapel gegangen sei, um daselbst mehrere Bauten in Gang zu bringen, ist zweifelhaft *). Jedenfalls erhielt er 1284 in Siena, wo wir ihn dann noch in den Jahren 1290 und 1295 als Dombaumeister finden**), das Bürgerrecht und lebenslängliche Abgabenfreiheit, so dass er wohl schon früher daselbst sich um den Dom, wahrscheinlich um die Façade, Verdienste erworben haben wird. Während dieser Zeit unternahm er aber auch auswärtige Arbeiten, namentlich 1286 den reich mit Sculpturen geschmückten Hauptaltar des Domes von Arezzo und einige Bauten daselbst. Von Siena aus soll er, und zwar mit einigen deutschen Bildhauern, die unter ihm gelernt, für Papst Bonifaz VIII.

*) Nach Vasari's eigenen Angaben bleibt für die Anwesenheit in Neapel zwischen dem Bau des Campo santo und dem der Façade von Siena kaum Zeit. Jedenfalls ist diese Reise durch keine anderen Beweise bestätigt. Auf diese Anwesenheit in Neapel allein stützt sich aber die Vermuthung, welche auch Gaye (im Kunstbl. 1839. S. 246) theilt, dass unser Giovanni der nicht weiter bezeichnete „Pisanus“ sei, von dem eine Inschrift am bischöflichen Palaste in Rieti (im Kirchenstaate an der Grenze des Neapolitanischen) erzählt, dass er den Bau im J. 1283 angefangen habe.

**) Milanesi a. a. O. S. 161. Die Geldstrafen, welche ihm im J. 1290 erlassen werden, weil er „dem Dombau sehr nützlich und nothwendig sei und weil ohne ihn dies von ihm begonnene Werk nicht wohl vollendet werden könne“, wird er wahrscheinlich durch sein Ausbleiben über die contractmässige oder bewilligte Frist verwirkt haben.

in Rom, Cività Castellana, und endlich in Orvieto, hier namentlich Sculpturen für die Façade des Doms, gearbeitet haben, was denn auch durch den Styl dieser Sculpturen unterstützt wird*). Im Jahre 1300 war er in Prato mit der Erweiterung des Doms und mit einigen plastischen Arbeiten beschäftigt; im Jahre 1301 vollendete er laut Inschrift die Kanzel in S. Andrea von Pistoja, demnächst eine Gruppe von drei weiblichen Gestalten, welche das Weihwasserbecken tragen, in S. Giovanni fuorcivitas daselbst. Bald darauf muss die liebliche Madonna über dem südlichen Seitenportale in S. Maria del fiore zu Florenz entstanden sein. Nach dem Tode des Papstes Benedict XI. im Jahre 1304 begann er das Grabmal desselben in S. Domenico zu Perugia, auch wurde zugleich an der ihm schon 1302 übertragenen, 1311 beendeten Kanzel für den Dom zu Pisa gearbeitet, deren wenig befriedigende Sculpturen sein letztes bekanntes Werk sind. Er starb 1320**).

Schon dieser Lebensumriss zeigt ihn als einen sehr thätigen, gesuchten Meister, bei dem es aber zweifelhaft ist, ob er mehr Plastiker oder mehr Baumeister war, und der mehrere Arbeiten zugleich übernahm, sich also im weiten Umfange fremder Hülfe bediente. Und dies beweisen auch seine Werke selbst; sie lassen durchweg mehrere Hände und ungleiche Behandlung erkennen, aber derselbe Geist ist allen gemein, und man glaubt zu bemerken,

*) Als Baumeister trat er, wie die Geschichte dieses Doms oben S. 197 ergiebt, hier nicht auf, und in den Urkunden von Orvieto ist sein Name nicht gefunden, aber die Sculpturen der Façade sind im Wesentlichen gleichen Geistes und seinen sonstigen Werken so sehr verwandt, dass man nicht Anstand nehmen kann, sie ihm oder doch seiner Erfindung und Leitung zuzuschreiben.

**) Auf dem Grabmale des Enrico Scrovegni in der Kirche der Arena zu Padua nennt sich der Verfertiger: „Johannes magistri Nicoli" (nicht wie man früher las: „Jacobus magistri Ricoli"). Indessen wage ich nicht, es mit Förster (Kunstbl. 1837. S. 354) u. A. unserm Giovanni Pisano zuzuschreiben. Es ist seiner zwar nicht gerade unwürdig und dem Pisaner Style verwandt, aber mehr dem späteren, durch Andrea Pisano ausgebildeten, als dem des Giovanni. Dazu kommt dann, dass beide, Giovanni Pisano und Enrico Scrovegni in demselben Jahre 1320 starben, jener etwa 70 Jahre alt, dieser ausserhalb Padua's in der Verbannung, so dass eine Anfertigung vor seinem Tode nicht wahrscheinlich ist, die nach demselben aber nicht durch Giovanni erfolgt sein könnte. Auch würde Giovanni bei diesem entfernten Werke gewiss seine Vaterstadt genannt haben.

wie das eifrige Wesen des Meisters auch seine Gehülfen fortgerissen hat. Die Spuren des antiken Styls sind noch nicht ganz verschwunden, in gewissen Beziehungen scheint sogar der Einfluss desselben stärker als bei Niccolò; der wiederkehrende Typus des Gesichts erinnert an griechisches Profil, und die Gewänder sind weniger schwer, und darauf berechnet, den Körper durchblicken zu lassen. Aber an Stelle der ruhigen Haltung und derben Kraft in Niccolò's Werken, also grade der Eigenschaft, welche auf Arnolfo und so viele andre Bildner dieser Zeit fast ausschliesslich übergegangen war, ist hier das Streben nach geistigem Ausdrucke vorherrschend. Anklänge an die Compositionen Niccolò's kommen noch wiederholt vor; selbst an der Façade von Orvieto haben die Scenen der Visitation, Geburt, Anbetung der Könige noch eine Verwandtschaft mit den gleichen Darstellungen in Pisa und Siena. Aber grade dabei tritt denn die Verschiedenheit beider Meister hervor. Während bei Niccolò die Nebenfiguren sich meist ruhig und gleichgültig verhalten, hat hier jede irgend einen bestimmten Affect zu vertreten. Bei der Geburt Christi z. B. hatte jener in den Reliefs von Pisa und von Siena altem Herkommen gemäss neben dem Bette der Jungfrau zwei Mädchen angebracht, welche das hier zum zweiten Male vorkommende Kind waschen. In Orvieto sind zwar die beiden Mädchen nebst dem Waschgefäss beibehalten, aber das Kind ist nicht wiederholt, und während die Eine emsig das Bad bereitet, wendet sich die Andre mit dem Ausdrucke inbrünstigster Verehrung nach dem Kinde, von dessen Bettlein die Mutter, denn auch sie darf hier nicht in grossartiger Ruhe bleiben, den Vorhang hebt. Diese geistige Lebendigkeit erstreckt sich selbst auf die ausserhalb der historischen Compositionen angebrachten, mehr decorativ behandelten Gestalten. Während die Statuetten an den Ecken der Kanzeln sonst mehr architektonische Bedeutung haben, zeigen an der von Pistoja die Sibyllen die Verschiedenheit des Eindrucks bei den Offenbarungen der sie begleitenden Engel. Und eben so sind die Halbfiguren von Engeln in dem Rankengeflecht an der Façade von Orvieto alle mit dem heftigsten Ausdrucke der Theilnahme an den in ihrer Nähe vorkommenden Ereignissen dargestellt. Es lässt sich nicht verkennen, dass dies Streben nach Innigkeit und Lebens-

wahrheit den Meister in gewissem Grade über die Grenzen des Schönen und seines bildnerischen Vermögens hinausführt. Die nackten Gestalten sind, ganz im Gegensatze gegen die einfache und gesunde Auffassung Niccolò's und Arnolfo's, oft mit Muskeln und harten Andeutungen des Knochengerüstes überladen, die bekleideten oft mit unschön gebrochenen Linien der Gewandung, die Dimensionen bald zu lang, bald zu kurz, die Bewegungen übertrieben und gewaltsam.

Schon an dem ersten seiner uns bekannten selbstständigen Werke, an dem Altar von Arezzo, erscheint seine künstlerische Eigenthümlichkeit ganz entwickelt. Die architektonische Anordnung ist zwar, wie immer in der italienischen Gothik, etwas schwer, aber doch so eingerichtet, dass die zahlreichen grösseren und kleineren Statuen, Halbfiguren und Reliefs aus der Geschichte der Jungfrau und der Localheiligen, dem Raume sich wohl anfügen, und diese figurenreichen Compositionen mit ihrer grossen dramatischen Lebendigkeit und der ausführlichen Andeutung des Hintergrundes sind vortrefflich gelungen und bilden eine wichtige neue Erscheinung in der italienischen Kunst*). Bei der Kanzel von S. Andrea in Pistoja, deren sechseckige Anlage ganz der des väterlichen Werks im Pisaner Baptisterium gleicht, ist die Fülle der Sculpturen schon fast zu gross, so dass sie dem Ganzen in architektonischer Beziehung einen unruhigen Charakter giebt, aber dafür ist auch die Kraft des tragischen Ausdruckes gestiegen und namentlich bei dem Kindermorde und bei den Frauen am Kreuze wahrhaft ergreifend.

Von einer andern Seite zeigt sich der Meister in dem liebenswürdigsten seiner Werke, in der Statue, welche zwischen zwei Engeln in dem Spitzbogen über einem der Seitenportale des Florentiner Domes steht. Eine schlanke, jugendliche Gestalt mit eher kleinem, aber wohlgebildetem Kopfe trägt sie das lehrende göttliche Kind leicht auf dem linken Arme, und erhält dadurch, indem sie mit dem grossen Auge fest auf dasselbe hinblickt

*) Cicognara giebt Taf. XVIII. aus diesem Werke den Tod der Maria und eine Statuette, Taf. XVI. zwei Statuen von der Kanzel des Domes zu Pisa, Taf. X. die Madonna vom Dome zu Florenz, Taf. XX. das Grabmal aus Perugia.

und auf der linken Hüfte ruhet, eine so würdige und zugleich so naturgemässe, echt weibliche Haltung und so schöne Linien des Körpers und der Gewandung, dass sie in der That den vollkommensten plastischen Ausdruck für die Vorstellungen königlicher Hoheit und weiblicher Milde giebt, welche das XIV. Jahrhundert mit dem Begriffe der Jungfrau verband. Es ist nicht zu verkennen, dass die Körperbiegung und der dadurch bedingte Fluss der Gewandung einen leisen Anklang von der gebogenen Haltung haben, welche um diese Zeit in der nordischen Plastik aufkam, und man kann dabei an einen Einfluss deutscher Künstler denken. Indessen ist dies Motiv hier freier, vollkommen naturgemäss und so sehr im italienischen Geiste behandelt, dass es Gemeingut der italienischen Plastik wurde, und von nun an oft bei den Madonnen der pisanischen und anderer Schulen wiederkehrt. Das Grabmal Benedict's XI. in Perugia hat im Wesentlichen dieselbe Anordnung wie das des Cardinals de Braye in Orvieto von Arnolfo, aber mit auffallender Uebertreibung der Höhe der gewundenen Säulen, welche das spitzbogige Dach tragen. Die obern Statuen mit Einschluss der sitzenden Madonna sind sehr



S. M. del Fiore zu Florenz.

steif; der in eben so natürlicher wie würdiger Haltung liegende Verstorbene dagegen und die beiden, auch hier wieder ausdrucksvoll bewegten Engel sind sehr vortrefflich

In Beziehung auf Gedankentiefe und Figurenreichthum werden alle diese Werke von den Reliefs übertroffen, welche am Dome von Orvieto *) die vier Pfeiler der Façade zwischen den drei Portalen bedecken und, obgleich von verschiedenen Händen ausgeführt, von Einem Meister erfunden sind, und keinem andern mit solchem Rechte zugeschrieben werden können, als dem Giovanni Pisano **).

Der innere Zusammenhang ist der, dass der erste Pfeiler die Schöpfungsgeschichte bis auf Noah, der zweite die Zeit der Propheten, der dritte die Geschichte Christi, der vierte endlich das jüngste Gericht enthält. Die Anordnung ist bei allen dieselbe, indem aus dem Boden der untersten Darstellung eine dem Stamme eines Baumes ähnliche Arabeske senkrecht aufwächst, deren nach beiden Seiten symmetrisch sich erstreckende Zweige dann die folgenden Hergänge tragen. An den beiden mittleren Pfeilern ist dies am vollständigsten und mit offenbarer Anlehnung an die bekannte Darstellung des Stammbaumes Jesse geschehen, indem der Baum auf beiden wirklich aus einem liegenden Erzvater aufsteigt, und in seinem Stamme dort die Reihenfolge der Propheten, welche von der Jungfrau und dem Messias geweissagt haben, hier die Könige, von denen Maria und Christus abstammen,

*) Vergl. vor Allem das treffliche Kupferwerk von Ludwig Gruner, Die Basreliefs an der Vorderseite des Doms von Orvieto, Leipzig 1858. Einen Theil dieser Reliefs giebt schon, freilich in sehr karikirter Zeichnung, der Padre della Valle in seinem grossen Werke über diesen Dom, aus welchem die kleinern Nachbildungen bei Agincourt und Cicognara entlehnt sind.

**) Der Padre della Valle nimmt Arnolfo's Wirksamkeit an, allein grade von dessen Styl, soweit wir ihn kennen, entfernen sich diese Sculpturen, und Arnolfo's Namen kommt ebensowenig wie der des Giovanni in den Urkunden von Orvieto vor. Dass Pius II. in seinem Commentar die Sculpturen der Façade von Orvieto vorzüglich Seneser Künstlern zuschreibt, kann als eine unbestimmte Angabe, die sich an die richtige Thatsache ihrer vielfachen Beschäftigung an diesem Dome knüpft, kein Bedenken erwecken. zumal da der Papst noch das Interesse hatte, die Verdienste seiner Landsleute herauszuheben.

welche daher auch in der Spitze erscheinen, enthält*). Die Zweige tragen dann dort Hergänge aus dem Leben der Propheten, hier die der evangelischen Geschichte, und bilden daneben noch Ranken mit anbetenden Engeln oder andern Nebenfiguren, so dass die ganze 14 Palmen breite und fast 30 Palmen hohe Pfeilerfläche dicht mit Rankengeflechten und zahllosen Figürchen



Vom Dome zu Orvieto.

bedeckt ist, ganz wie auf einem Glasgemälde oder in einer Miniatur. Auf den beiden äusseren Pfeilern dagegen sind die Hergänge der Schöpfungsgeschichte oder die Schaaren der Seligen und Verdammten stets auf festen Boden gestellt, so dass der Arabeskenbaum mit seinen Aesten, obgleich er bei dem jüngsten Gericht

*) Emil Braun, der Verfasser des Textes zu dem Gruner'schen Kupferwerke, deutet den Erzvater des zweiten Pfeilers (wohl mit Recht) auf Abraham, den des dritten aber wegen der in den äussersten Ranken vorkommenden anbetenden Engel auf Jacob mit Beziehung auf seinen Traum der Himmelsleiter. Allein man hat keinen Grund, in diesem eine andere Gestalt zu vermuthen als Jesse, von dem überall in gleicher Weise der Stammbaum des Hauses David's ausgeht.

dazu dient, in seinem Wipfel den thronenden Weltrichter zu tragen, ein müssiger, nur der Symmetrie halber beibehaltener Zusatz ist. Der ganze Gedanke dieser Anordnung ist nicht grade glücklich zu nennen; die weichen Linien der Rankengewinde widersprechen dem architektonischen Gesetze, das hier herrschen müsste, die Fülle der kleinen Figuren ist, besonders auf den beiden mittleren Pfeilern, verwirrend. Ist man dagegen zu den Einzelheiten durchgedrungen, so entdeckt man eine Fülle des Schönen und Bedeutenden. Auf dem ersten Pfeiler, bei der Darstellung der Schöpfungsgeschichte zeigt sich der Meister in der ganzen Kühnheit seiner Phantasie. Er geht gradezu auf die tiefsten Mysterien dieser grandiosen Hergänge ein. Man sieht selbst das: Es werde Licht! mit einer mystischen Andeutung über die verschiedene Wirksamkeit der drei Personen der Trinität, wobei er Christus als den eigentlichen Demiurgos zu behandeln scheint. Die Scheidung des Festen und des Wassers, die Erschaffung der Pflanzen und der Thiergeschlechter sind flüchtig, aber verständlich angedeutet. Bei den ersten Aeltern ist die Behandlung des Nackten besser, als sonst bei unserm Meister; Eva ist anfangs von lieblichster Anmuth und Unschuld, Adam kräftig und wohlgebildet, erst später tritt wieder die Ueberladung mit Muskeln und Knochen ein, die aus dem Anspruche auf Vollständigkeit bei mangelhafter Kenntniss entsteht. Gott hat zwar noch entweder die unsichere Haltung des byzantinischen Styles oder einen Ausdruck zu heftiger Gewaltsamkeit, aber die Motive seiner Gesichtszüge und Bewegungen sind alle sprechend und von grossartiger Einfachheit, und die Engel, welche anbetend, bewundernd, preisend den einzelnen Schöpfungsmomenten beiwohnen, von edelster Bildung und Haltung. Das Schönheitsgefühl ist vielleicht bei diesen Gestalten nicht völlig befriedigt, aber in Beziehung auf Ausdruck übertreffen sie alles, was die italienische Kunst, selbst in der leichteren Technik der Malerei, bisher geleistet hatte. Die Reliefs des zweiten Pfeilers sind von geringerer Hand. Sie scheinen sich durchgängig auf die Propheten zu beziehen, die man in grosser Zahl mit ihren Spruchbändern herumwandern sieht, und aus deren Schriften man einige Hergänge erkennt, z. B. den Esel Bileam's, die Salbung des Sohnes Isai's, das Gebet des Herrn,

der in Wolken dem Propheten erscheint, um ihm Worte des Trostes für das Volk in den Mund zu legen, den Brand von Jerusalem, die Verheissung der Geburt des Immanuel, wo sich neben dem Kindbette der Jungfrau Löwen und Widder friedlich eingefunden haben, endlich die Kreuzigung, den leidenden Messias u. a. Aber Vieles bleibt hier dunkel, vielleicht auch durch die Mängel der Ausführung. Der Hand Giovanni's entspricht am meisten der dritte Pfeiler, die Geschichte Christi; hier kommen, wie schon erwähnt, die Reminiscenzen an väterliche Compositionen vor, hier ist dieselbe Innigkeit des Ausdruckes, dieselbe Leidenschaftlichkeit des Tragischen wie auf den Reliefs von Pistoja. Bei der Darstellung des jüngsten Gerichtes auf dem vierten Pfeiler könnte man den deutschen Gehülfen, deren sich Giovanni nach der Angabe Vasari's bei den Arbeiten dieses Domes bediente, einen Antheil zuschreiben. Die Art, wie die Auferstehenden dargestellt, wie die Verdammten, von langer Leine umschlossen, der Hölle zugeführt werden, erinnert in manchen Einzelheiten an die gleiche Darstellung an nordischen Kathedralen. Die Ausführung zeigt aber wieder dieselbe Schule, wie die andern drei Pfeiler; die Körper sind in den Verhältnissen etwas zu kurz, in den Details überladen, aber die Mienen und Bewegungen voller Ausdruck mannigfaltigster Empfindungen.

Ueberblicken wir die Werke dieses Meisters, so erkennen wir ein gewaltiges, eifriges Streben, dem aber noch die ausreichenden Mittel fehlen. Er will vor Allem geistige Wahrheit, möglichst genaue und ergreifende Darstellung, er will in das Seelenleben, in die Leidenschaften einführen. Aber bei der vollen körperlichen Durchbildung, welche die Plastik erfordert, reichten dazu seine Kenntniss des menschlichen Körpers und andere Vorstudien nicht aus, und er verfiel in Härten und Ueberladung, welche den unmittelbaren Erfolg seiner Werke beeinträchtigen.

Um so bedeutender war der mittelbare. Sein energisches Vorgehen hatte dem Bedürfnisse der Zeit Gestalt gegeben, und das Künstlerauge erkannte grade durch die Mängel seiner Darstellung um so deutlicher, worauf es ankam. Was für die Sculptur zu schwer gewesen, konnte die Malerei schon eher erreichen, ihr gehörte daher der glückliche Meister an, dem es gelang, die

Richtung festzustellen, welche für die gesammte bildende Kunst massgebend wurde.

Giotto, der Sohn des armen Arbeitsmannes Bondone in dem Dorfe Vespignano, nicht weit von Florenz, war im Jahre 1276 geboren, als Giovanni Pisano, schon etwa 26 Jahre alt, am Brunnen von Perugia arbeitete. Cimabue fand, so erzählt wenigstens eine glaubhafte Sage*), den zehnjährigen Knaben, wie er bei der Heerde sitzend ein Schaf auf einen Stein zeichnete, erkannte sein Talent und führte ihn mit sich in seine Werkstätte. Von dem Verlaufe seiner jüngern Jahre und seiner Entwickelung haben wir nur unvollkommene Kenntniss, da Vasari's ausführliche Erzählung in vielen Fällen widerlegt und dadurch überhaupt zweifelhaft geworden ist. Einige Malereien, die dieser ihm zuschreibt, die Fresken in der Capella dell' Incoronata zu Neapel, die aus der Geschichte des Hiob im Campo santo zu Pisa und das Abendmahl im Refectorium von S. Croce sind erst lange nach Giotto's Tode**), und andere Arbeiten, die er ihm mit Recht beilegt, zufolge der jetzt ermittelten Urkunden wenigstens in anderer Zeitfolge entstanden. Indessen ist er doch besser unterrichtet, als bei den früheren Meistern, so dass man seinen Angaben, wenn sie den anderweitig ermittelten Thatsachen entsprechen, folgen mag. Das früheste, was wir von Giotto's Hand besitzen, wird sich unter den 28 Bildern aus der Geschichte des h. Franz in der Oberkirche von Assisi befinden, welche zwar sehr verwittert und beschädigt sind, aber doch noch mehrere verschiedene Hände erkennen lassen, von denen eine wohl die des jungen Giotto sein möchte. Neben Zügen, welche den Schüler des Cimabue verrathen, tritt uns hier schon die Lebendigkeit der Auffassung und des Ausdruckes, die Wärme der Empfindung und die Einfachheit charakteristischer Zeichnung entgegen, welche in weiterer Ausbildung den Werth seiner reiferen Werke ausmacht. Schon Vasari rühmt an dem durstigen Bauern, der sich hingelegt

*) Rumohr (II. 40) findet sie „zu schön um wahr zu sein". Da indessen schon Ghiberti sie erzählt, so haben wir keinen Grund, ihr Glauben zu versagen. Jedenfalls ist Rumohr's Zweifel über den Namen des Vaters jetzt gehoben, da derselbe urkundlich erwiesen ist. Gaye, Carteggio I. 481.

**) Näheres über alle diese Gemälde weiter unten.

hat, um aus der auf das Gebot des Heiligen zu seiner Labung entsprungenen Quelle zu trinken, mit Recht, dass man ihm die Begierde nach dem Wasser ansehe, und ähnliche lebensvolle Züge finden sich auf mehreren dieser Bilder*).

Irgend eine grössere Arbeit muss jedenfalls den Ruf des jungen Malers sehr frühe verbreitet haben, da wir ihn nach urkundlich beglaubigter Nachricht schon in den Jahren 1298 bis 1300 in Rom mit umfassenden und kostbaren Arbeiten betraut finden. Ein Nepote Bonifaz VIII., der Kardinal Jacobus Gaetani de' Stefaneschi liess nämlich durch ihn in der Peterskirche die ganze Tribune und ein grosses Altarwerk malen und endlich die symbolische Darstellung des Schiffleins Petri in Mosaik ausführen. Diese „Navicella" existirt bekanntlich noch jetzt, jedoch fast gänzlich erneuert, in der Vorhalle der heutigen Peterskirche und von jenem Altare sind einzelne kleinere Theile in der Sacristei der-

*) Z. B. bei der Bestattung des Heiligen, bei dem Tode eines Hauptmanns während der Mahlzeit u. s. f. Schwache Abbildungen einiger dieser Fresken bei Agincourt peint. Taf. 114. Giotto's Theilnahme an denselben ist bekanntlich streitig. Rumohr (II. 66) geht so weit, sie sämmtlich, was kaum zu begreifen, dem Spinello Aretino zuzuschreiben. Meine Ansicht trifft im Wesentlichen mit der von Fr. K. im Kunstbl. 1827 No. 42 zusammen. — Ueber die Zeit derselben giebt selbst Vasari keine andere Bestimmung, als dass er Giotto durch den Ordensgeneral Fra Giovanni di Mura nach Assisi berufen lässt, welcher 1296 erwählt wurde, was also mit der Annahme früher Entstehung vor seinen römischen Arbeiten übereinstimmt. Dagegen lässt er ihn unmittelbar von dieser Arbeit in der obern Kirche an die berühmten allegorischen Bilder der unteren Kirche gehen, was ein offenbarer Irrthum ist, da beide Malereien höchst verschieden sind und diese letzten durchaus der reifen Zeit des Meisters angehören und wegen ihrer Beziehung zu Dante's Paradies nicht wohl vor der Publication desselben um 1314 entstanden sein können. Man wird daher annehmen müssen, dass Giotto zwei Mal in Assisi gearbeitet, zuerst 1296 zwanzigjährig in der obern, dann sehr viel später in der untern Kirche. Dies wird auch durch eine Aeusserung des Chronisten Ricobaldo von Ferrara († 1313), auf die ich später zurückkommen muss, bestätigt. Er sagt nämlich: Zotus pictor eximius florentinus agnoscitur qualis in arte fuerit. Testantur opera facta per eum in ecclesiis Minorum Assisiis, Arimini, Paduae, et per ea quae pinxit in Palatio Communis et in ecclesia Arenae Paduae (Muratori, Scr. IX. 255). Dies ist, wie wir wissen, im Jahre 1312 geschrieben und da damals jene allegorischen Bilder noch nicht entstanden sein konnten, muss Giotto zwei Mal in Assisi gewesen sein.

selben bewahrt, die Fresken der Tribune aber natürlich mit dem Abbruche derselben verschwunden. Gleich darauf übertrug ihm Bonifaz VIII. selbst Wandgemälde in der Vorhalle der Laterankirche zur Erinnerung an die Verkündigung des Jubiläums von 1300, von denen ein Fragment jetzt innerhalb der erneuerten Kirche zu sehen ist*). Dies Fragment hat in der That noch nicht die volle Freiheit und Bedeutung der späteren Fresken Giotto's, und jene Ueberreste des Altars sind, obgleich von grossem Werth, noch in dem dunkleren Tone der älteren Schule gemalt, den Giotto nachher mit einem leichteren vertauschte, so dass bei beiden die frühe Entstehung wahrscheinlich ist. Bald darauf muss Giotto nach Padua gekommen sein, wo er mehrere Jahre mit grossen Werken beschäftigt war; wahrscheinlich zuerst im Franciscanerkloster von S. Antonio, dann im Palazzo publico, wo seine Gemälde jedoch durch die noch jetzt vorhandenen von 1420 verdrängt sind, endlich in der Capella dell' Arena, wo er im Jahre 1306 Dante's Besuch erhielt**).

*) Abbildung dieses Fragments bei Agincourt Taf. 115. Die Stiftungen des Kardinals de' Stefaneschi sind im Necrologium der Peterskirche ausführlich mit Angabe der bedeutenden dafür ausgegebenen Summen und des Malers aufgezählt. Vgl. die Stelle nach Torrigio delle sacre grotte Vaticane bei Baldinucci Notizie in der Ausg. von Piacenza I. 84. Auch ein Codex mit dem Leben des h. Georg im Archiv der Canonici von S. Pietro, dessen Miniaturen Giotto mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden, soll für diesen Kardinal gefertigt sein. Beschr. Roms II. 1. 204.

**) Dante's Commentator Benvenuto da Imola (Murat. Antiqu. I. 1186) erzählt: Accidit autem quod dum Giottus pingeret Paduae adhuc satis juvenis unam capellam in loco ubi fuit olim theatrum s. Arena, Dante pervenit ad locum. Quem Giottus honorifice receptum duxit ad domum suam etc. Die Kapelle war 1303 gegründet, Dante's Besuch in Padua fällt aber in das Jahr 1306, wie ein von ihm daselbst in diesem Jahr geschlossener, noch im städtischen Archive bewahrter Contract beweist (Förster im Kunstbl. 1837. S. 354. Der Contract selbst bei Palli im 4. Bande der im J. 1758 zu Venedig herausgegebenen Werke Dante's). Vasari lässt Giotto zwei Mal in Padua arbeiten, und zwar das erste Mal 1306 im Santo (der Kirche des h. Antonio), das zweite Mal aber nach 1334 in der Arena, was theils durch das Zusammentreffen mit Dante im J. 1306, theils durch die oben angeführte Stelle des Ricobaldi von Ferrara widerlegt wird, wonach alle diese Malereien in Padua vor 1312 fallen. Wahrscheinlich vollendete Giotto alle dortigen Arbeiten in einem ununterbrochenen mehrjährigen Aufenthalte. Der freilich

Vor 1312 hatte er dann auch schon in Rimini im S. Francesco die umfangreichen Malereien ausgeführt, die schon zu Vasari's Zeit durch den Abbruch dieser Kirche zerstört waren, auch werden viele seiner Arbeiten in Florenz schon früher fallen, namentlich die in der Kapelle des Palazzo del Podestà, in denen er Dante, dessen Lehrer Brunetto Latini und andere bekannte Persönlichkeiten porträtirte. Mehrere Tafelbilder von seiner Hand, die in die Kirche von S. Maria novella gestiftet waren, werden in einem Testamente von 1312 erwähnt*). Einige Zeit nachher wird er den Ruf an den päpstlichen Hof nach Avignon erhalten haben, wo indessen nur noch sehr zerstörte und zweifelhafte Ueberreste ihm zugeschrieben werden. Von da lässt ihn Vasari 1316 nach Italien zurückkehren, darauf im Jahre 1322 Arbeiten in Lucca ausführen, die nicht mehr existiren, und dann einige Zeit lang in Florenz bleiben, was auch nach allem sehr wahrscheinlich ist. Von hier aus ging er dann, durch den damals in Florenz anwesenden Herzog von Calabrien bestimmt, dem Wunsche des Königs Robert gemäss nach Neapel, wo er unter anderem im Kloster S. Chiara grosse Gemälde ausführte, von denen die neuerlich aufgedeckten im Refectorium durch die dargestellten Personen der königlichen Familie ihre Entstehung im Jahre 1327 bestätigen. Dass er noch im Jahre 1330 dort war, ergiebt eine Urkunde dieses Königs, in welcher derselbe ihm den Rang eines Hofgenossen (familiaris), nebst allen Ehren und Privilegien dieser Stelle und mit der Wohnung im Palaste beilegt**). Schwerlich aber wird dieser Aufenthalt viel länger gedauert haben.

erst 100 Jahre später schreibende Michael Savonarola (de laudibus Pataviae. Muratori Scr. XXIV. 1170.) behauptet sogar, dass er daselbst „maximam suae vitae partem" zugebracht habe, was gewaltig übertrieben ist, aber doch vermuthen lässt, dass er von einem langen Aufenthalte gehört hatte.

*) Dessen wesentlichen Inhalt die Herausgeber des Vasari a. a. O. S. 329 mittheilen. Es handelt sich um ein Crucifix, welches noch vorhanden, aber von Schülerhand (nach Vasari von Puccio Capanna) ist, um ein Madonnenbild, und um eine andre nicht näher bezeichnete pulcra tabula. — Für die Zeit der Malereien in Rimini ist Ricobaldi's angeführte Aeusserung entscheidend.

**) S. darüber Schulz, Unteritalien, die Urkunde im Vol. IV. Nr. 406, die sonstigen Erörterungen III. 82 und 154, sehr sorgfältige Abbildungen der 1840 aufgedeckten Fresken Taf. 89—100.

Ausser diesen bisher genannten Arbeiten hatte er in Arezzo, im Schlosse zu Verona, in Ferrara, Ravenna, Urbino, dann in Florenz in den Kirchen del Carmine, Ognisanti und an andern Orten, besonders in S. Croce sehr umfassende Wandmalereien und endlich eine beträchtliche Zahl von Tafelbildern ausgeführt, deren Entstehungszeit wir, da er niemals eine Jahreszahl darauf anbrachte, nicht genau angeben können, die aber wahrscheinlich alle vor das Jahr 1334 fallen.

Denn in diesem Jahre wurde er, anscheinend nach langer Abwesenheit nach Florenz zurückkehrend, von seinen Mitbürgern zum Obermeister aller öffentlichen Bauten ernannt und namentlich mit der Leitung des Dombaues und mit der Errichtung des Glockenthurmes neben demselben beauftragt, welcher Aufgabe er sich nun mit allen Kräften und mit vielseitigster Thätigkeit widmete. Daneben führte er mehrere grosse Malereien in Florenz aus, die Vasari nennt, wurde dann von der Stadt zu einem uns nicht näher bekannten künstlerischen Geschäfte nach Mailand gesendet*), starb aber unmittelbar nach seiner Rückkehr von da im Januar 1336 in Florenz.

Schon dieser Umriss zeigt, in wie grossem Ansehen Giotto bei seinem Leben stand; seine Kunst wurde von allen Seiten begehrt, Päpste, Könige, Mächtige aller Art riefen ihn von weither herbei, um ihm grosse, ehrenvolle Werke zu übertragen. Noch bestimmter geht dies aus den Aeusserungen seiner Zeitgenossen und der nächsten Generationen hervor. Dante's Verse, in denen er ihn als den, der „das Feld in der Malerei behauptet habe", also doch als den berühmtesten Maler seiner Zeit nennt, sind bekannt. Petrarca bezeichnet ihn wiederholt als den ersten Maler seiner Zeit**). In seinem Testamente vermachte er ein Bild von Giotto mit der Geschichte der Jungfrau, das er geschenkt erhalten, „dessen Schönheit den Laien unbegreiflich sei, die Kenner aber staunen mache", seinem

*) Gio. Villani XI. c. 12.

**) Im Itinerarium Syriacum: Pictor nostri aevi princeps. In den Epist. famil. lib. 5 ep. 17 nennt er zwar ihn und Simon von Siena zusammen als vorzügliche Maler, die er gekannt habe, zeichnet aber Giotto durch den Zusatz aus, dass sein Ruhm unter den Neuern gewaltig sei (cujus inter modernos fama ingens est). Die Stelle des Testaments theilt schon Vasari mit.

Gönner, dem Signore von Padua, weil er nichts Anderes besitze, das dessen würdig sei. Boccaz nennt ihn den besten Maler der Welt, eines der Lichter des florentinischen Ruhmes, den Hersteller der durch die Irrthümer vieler Jahrhunderte begrabenen Malerei und fügt wiederholt noch anderes Lob hinzu*). Auch die Geschichtschreiber nehmen von ihm Notiz. Der Chronist Ricobaldo glaubt schon 1312, also im sechs und dreissigsten Jahre des Malers, ihn und seine berühmtesten Werke bei der Schilderung der damaligen Zustände Italiens erwähnen zu müssen, und Giovanni Villani rühmt ihn als den vorzüglichsten aller damaligen Maler und als den, der alle Handlungen und Gestalten auf's Natürlichste gezeichnet habe**). Das Stärkste aber ist jene Urkunde von 1334 über seine Ernennung zum städtischen Obermeister, wo die Stadtbehörden erklären, dass er als ein grosser und theurer Meister in seiner Vaterstadt zu empfangen und zu halten sei, und wo jedes Wort die Sorgfalt des städtischen Secretärs erkennen lässt, ihm alle Ehre zu erzeigen und ihm alle Geschäftsverhältnisse leicht zu machen. Die italienischen Städte und besonders Florenz hatten schon im XIII. Jahrhundert vielfache Beweise davon gegeben, dass sie Verdienste zu würdigen und sich anzueignen suchten, aber eine Begeisterung für künstlerische Leistungen, wie sie Giotto erfuhr, war doch noch nicht dagewesen. Und diese Meinung von Giotto's hoher Bedeutung war nicht etwa eine vorübergehende Mode, sondern die Ueberzeugung mehrerer Generationen, bis in die Tage des Cennini und des Ghiberti***) hinein, also mehr als hundert Jahre lang.

*) Vgl. eine unten noch anzuführende Stelle in der Amorosa visione, besonders aber die Nov. 5. des sechsten Tages im Decamerone, wo, wenn man auch auf die Worte des Rechtsgelehrten Forese, der Giotto's Hässlichkeit mit seinem Malerruhme in Contrast bringt (il miglior dipintor del mondo) kein Gewicht legen will, doch die pomphafte Einleitung ein Zeugniss des Autors für Giotto's Grösse ist.

**) Die Stelle des Ricobaldo s. oben. Villani Lib. XI. c. 12. Il più sovrano maestro in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quelli che più trasse ogni figura ed atti al naturale.

***) Neben Cennini und Ghiberti ist auch Michael Savonarola als Zeuge der langen Verehrung Giotto's anzuführen, indem er in seiner 1440 erschienenen Schrift de laudibus Patavii Giotto den ersten Künstler bis auf die

Später änderte sich die Ansicht; auf der Höhe der Renaissance und noch mehr auf dem theoretischen Standpunkte des vorigen Jahrhunderts gönnte man Giotto nur noch ein wohlwollendes Anerkennen seiner kindlichen Bestrebungen. Aber auch den Neueren wurde es, ungeachtet des beginnenden Verständnisses für mittelalterliche Kunst, anfangs schwer, sich die grosse Bedeutung seiner Leistungen, selbst ihr eigenes Wohlgefallen an denselben klar zu machen. Seine Zeichnung ist im Nackten mangelhaft, bei bekleideten Körpern nur von allgemeiner Richtigkeit. Abrundung und Modellirung der Körper fehlen ihm fast gänzlich oder sind nur schwach angedeutet. Die Köpfe sind eckiger als in der Natur, die Stirn oder der Hinterkopf oft unvollständig ausgebildet; das Kinn ist rechtwinkelig, die Brauen sind flach, die Augen bei Profilköpfen oft schief oder so gestellt, dass sie nach der Nase zu convergiren, ihrer Form nach häufig länglich und geschlitzt, wie es in der Natur nur ausnahmsweise vorkommt. Noch mangelhafter sind Hände und Füsse, jene meist zu lang oder zu gross, diese, wo sie einmal unter den langen Gewändern hervortreten, welche sie gewöhnlich verdecken, plump, auch wohl unrichtig gestellt. In idealer Schönheit der Köpfe steht er seinem Lehrer Cimabue und seinem ältern Zeitgenossen Duccio weit nach. Seine Madonnen mit dem länglichen, nonnenhaft umkleideten Gesichte, den geschlitzten Augen und dem feinen Munde haben wohl einen Ausdruck der Milde und süssen Schmachtens, aber die Hoheit, die jene ihr zu leihen wussten, geht ihr ab; und noch mehr stehen seine Engel, seine Jünger an Schönheit des Antlitzes und edler Form hinter denen zurück, die uns bei jenen in überraschender Weise entgegentreten. Kolorist ist er noch weniger, seine Farbe ist auf den Tafelbildern zwar flüssiger und nicht so trübe, wie bei den Byzantinern, aber auch ohne tiefere Bedeutung, in den Wandgemälden*) bleich; Berge und Bäume

damalige Zeit nennt. (Cujus in arte tanta fuit praestantia, ut et aliorum usque modo princeps habitus sit.) Förster im Kunstbl. 1837. S. 354.

*) Die Ausführung derselben ist noch nicht das vollständige Fresco der Spätern (buon fresco), welches erst gegen Ende des Jahrhunderts aufkam, sondern durch trockene Uebermalung vollendet, wie dies Cennino di Drea Cennini ausführlich beschreibt.

sind noch sehr conventionell, mehr Andeutungen landschaftlicher Begriffe, als wirkliche Natur, die Gebäude zwar ziemlich genau gezeichnet, mit augenscheinlicher Vorliebe für den damals herrschenden gothischen Styl, aber dabei im Vergleich zu den Figuren immer zu klein und in mangelhafter Perspective. Seine Gewandung unterscheidet sich zwar vortheilhaft von der der älteren Meister; während diese Falten und Strichlagen häuften und die tiefen und hohen Stellen des Körpers gleichmässig bedeckten, giebt er vielmehr grosse ungebrochene lichte Massen, neben denen dann an den Rändern einzelne, meist geradlinige, jedenfalls einfache und im Wesentlichen der Körperhaltung entsprechende Falten herlaufen. Aber diese breiten Massen sind einfacher als in der Natur und lassen den Körper nicht genügend durchfühlen. Die italienischen Beurtheiler entschuldigen die Mängel und erklären die Vorzüge der Gewandung gewöhnlich durch Studien nach antiken Bildwerken, welche sie Giotto zum Verdienste anrechnen. Allein gewiss mit Unrecht, höchstens wird man einen Einfluss der schweren Gewänder Niccolò's annehmen dürfen, welche Giotto mit klugem Sinne vereinfachte, und die ihm so, wie wir später sehen werden, andere Vortheile gewährten.

Alle diese Mängel setzten dann die modernen Kunstforscher in Verlegenheit. Da sie alle Eigenschaften, auf die sie Werth zu legen pflegten, vermissten, glaubten sie seinen Ruhm vorzugsweise der Gedankentiefe seiner Compositionen, namentlich seiner Allegorien zuschreiben, oder gar aus äusserlichen Gründen, etwa durch die Erfindung gewisser technischer Vortheile, namentlich einer bequemeren Farbenmischung, durch seine zufällige Erwähnung bei Dante und endlich durch die Vorliebe der Florentiner für ihren Landsmann erklären zu müssen*). Allein die Gedanken

*) Rumohr's wunderliche Ansicht über Giotto (Ital. Forsch. II. S. 39 ff.) hat ihren Ursprung zum Theil in seinem Widerspruchsgeiste, der durch eine allerdings schiefe, unter den damaligen deutschen Malern in Italien herrschende Auffassung Giotto's gereizt war, zum Theil aber auch darin, dass er, ein so feiner Kunstkenner und Kritiker er war, entschieden mehr Sinn für die sorgfältige Ausführung von Tafelgemälden, als für Wandmalereien hatte, während Giotto's Grösse ausschliesslich in diesen zu erkennen ist. Nur dadurch erklärt es sich, dass er der wundervollen Gemälde in der Arena zu Padua, die damals eben so gut erhalten waren wie jetzt, nur mit einem

der Composition hätten, abgesehen davon, dass die Bestellungen damals genau zu sein pflegten und den Malern nur mässige Freiheit liessen, ihm nicht den gewaltigen, populären Erfolg verschaffen können, und die Zeitgenossen rühmen gerade die Ausführung, die Natürlichkeit seiner Gestalten. Jene Erklärungen sind also völlig ungenügend und zum Glücke erleichtert uns die in den letzten Jahrzehnten durch die Aufdeckung unter der Tünche verborgener Fresken*) sehr vermehrte Zahl seiner Werke eine bessere Würdigung seiner Verdienste.

Bei der Betrachtung dieser Werke will ich mit dem umfassendsten und bedeutendsten beginnen, mit den Gemälden in dem Kirchlein der Arena**) zu Padua, welches der damalige Besitzer dieses antiken Amphitheaters, Enrico degli Scrovegni, im Jahre 1303 in einfachster Anlage, bloss aus dem länglichen Schiffe und einem schmaleren Chore bestehend, gründete und das bald darauf von Giotto's Hand geschmückt wurde. Die Kirche führte den Titel der Verkündigung und dies gab den Ausgangspunkt für die Anordnung der Gemälde, indem dieser Gegenstand nun am Triumphbogen neben dem Eingange zum Chore dargestellt wurde, wo er, die beiden Figuren wie so oft durch die Bogenöffnung getrennt, unter einer mächtigen Glorie Gottes des Vaters zwischen den himmlischen Heerschaaren, dem Eintretenden un-

wegwerfenden Worte über ihren gegenwärtigen schlechten Zustand gedenkt, und sein Urtheil über die künstlerische Bedeutung des grossen Meisters ausschliesslich auf einige Novellen und auf die in Florenz vorhandenen Tafelbilder gründet.

*) Die Fresken im Refectorium von S. Chiara zu Neapel sind 1840, die in S. Croce zu Florenz theils 1845 theils 1855, die im Kapitelsaale von S. Antonio zu Padua etwa 1850 aufgedeckt.

**) Selvatico, Sulla capellina degli Scrovegni, Pad. 1826, giebt ausser der ausführlichen Beschreibung sehr gute Abbildungen sämmtlicher allegorischer Figuren und dreier der historischen Compositionen, E. Förster im Kunstbl. 1837 Nro. 86, 89, 93 ausführliche und gute Beschreibung und in s. Werke über die Wandgemälde der St. Georgskapelle zu Padua (Berlin 1841) mehrere Zeichnungen. Endlich hat Mrs. Callcott (Description of the Giotto's chapel in Padua, London 1835) einige characteristische, aber zum Theil aus der Erinnerung ergänzte Fragmente mitgetheilt, und die Arundel Society sämmtliche historische Gemälde, aber freilich in sehr ungenügender Zeichnung, publicirt.

mittelbar vor Augen stand. Daran reiht sich dann die Erzählung der auch hier wieder dem Beschauer vorzuführenden Heilsthatsachen, indem nun neben dieser Glorie an der obersten Stelle der Seitenwand die Geschichte der Jungfrau und ihrer Aelteren anhebt, welche in zwölf Bildern, je sechs auf jeder Seite der Wand, vom Triumphbogen ausgehend und zu demselben zurückkehrend, auf die Verkündigung, nun als historischen Moment, hinüberleitet. Unterhalb dieser hiermit abgeschlossenen ersten Reihe beginnt dann eine zweite wiederum auf beiden gegenüberstehenden Wänden fortgesetzte, welche, neben dem Triumphbogen mit der Visitation anfangend, das Leben Christi bis zum Einzuge in Jerusalem darstellt, und demnächst eine dritte mit der Passionsgeschichte bis zur Ausgiessung des h. Geistes. Nachdem so in diesen 38 Bildern die Geschichte Christi und der Gründung seines Reiches auf Erden vollendet war, blieb nun noch übrig, seine Wiederkehr als Weltrichter zu verkündigen, weshalb denn das jüngste Gericht, und zwar, wie auch sonst, damit es dem vom Altare zurückkehrenden Besucher vor seinem Ausgange mahnend vor die Seele trete, auf der Eingangswand dargestellt ist. Andererseits aber war die Geschichte der Jungfrau bis zu ihrer Krönung zu vollenden, was hier im Innern des Chores in einigen, jedoch, wie es scheint, von späterer Hand ausgeführten und jedenfalls völlig übermalten Bildern geschehen ist*). Ausserdem sind dann im Schiffe der Kirche unter den historischen Bildern, offenbar mit Beziehung auf das jüngste Gericht, an den beiden Seitenwänden grau in grau die sieben Tugenden und die ihnen entsprechenden sieben Laster in allegorischen Figuren dargestellt. Die Erhaltung der Bilder ist unerwartet gut; einzelne scheinen schon ursprünglich von Schülerhand, andere haben mehr oder weniger durch Feuchtigkeit oder das Abfallen gewisser Farben gelitten, einige sind auch ganz oder theilweise übermalt, die meisten aber voll-

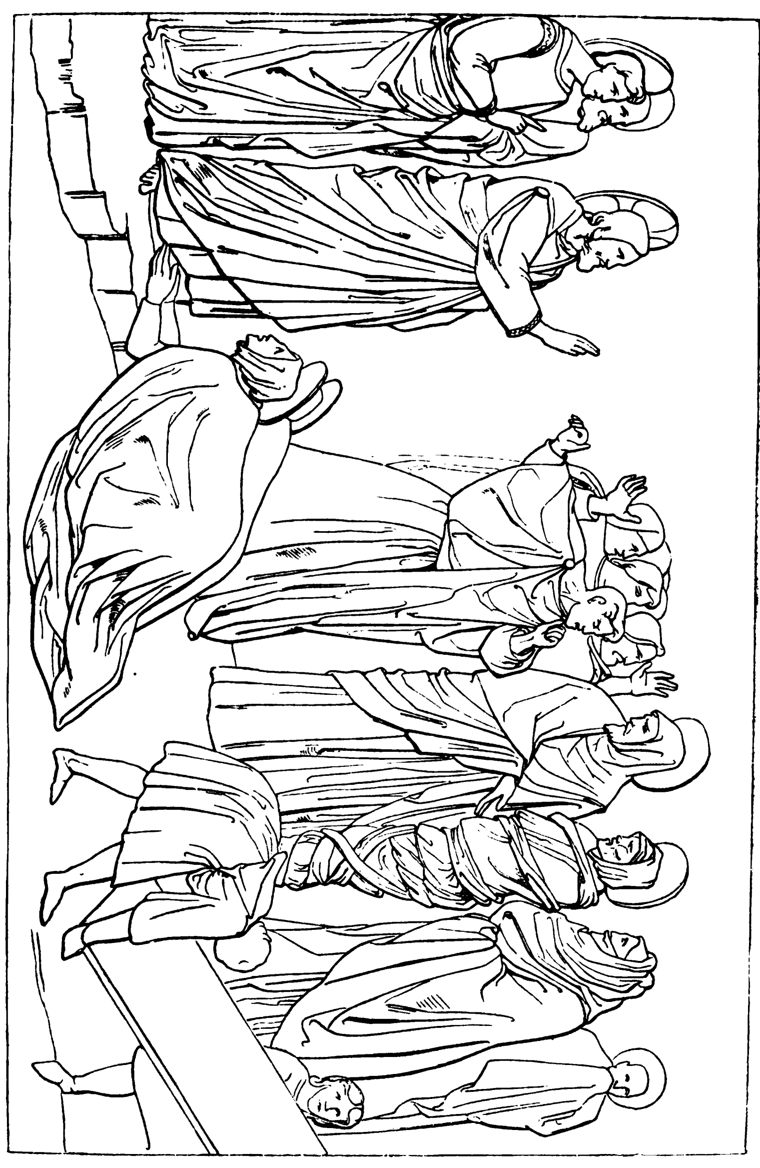
*) Man hat diese Gemälde im Chor lange dem Taddeo di Bartolo zugeschrieben, welcher nach Vasari (II. 220) in Padua und zwar in der Arena und im Santo „alcune tavole ed altre cose“ ausführte. Dass dies auf die Wandgemälde des Chors zu beziehen, ist aus vielen Gründen unwahrscheinlich, und nur bei einer Madonna mit dem Kinde, die hier in einer Nische angebracht ist, denkbar, obgleich sie eher späteren Styls scheint.

ständig gut oder doch mit geringen Mängeln erhalten, so dass wir noch sehr wohl über das Ganze urtheilen können.

Schon in den Gegenständen hat es eine gewisse Eigenthümlichkeit. Die Geschichte der Aeltern der Maria, die von nun an ein Lieblingsgegenstand der Kunst wurde, ist hier zum ersten Male so ausführlich und genau dargestellt; auch die Verbindung der historischen Hergänge mit den allegorischen Tugenden und Lastern ist für diese Zeit charakteristisch, wenn auch dahingestellt bleiben muss, ob sie von dem Maler gewählt oder ihm vorgeschrieben war. In der Regel begann die Arbeit desselben erst mit der Begrenzung der Momente und mit der Einfügung in den Raum, und man muss auf das Einzelne der an sich in Farbe und Zeichnung unscheinbaren Gemälde eingehen, um den Sinn und das Ziel des Meisters richtig zu verstehen. Betrachten wir zuerst die historischen Darstellungen, so ist ihr Charakter durchweg der grosser Einfachheit. Die Gestalten stehen überall auf derselben Fläche, sie sind zwar in ausreichender, aber doch mässiger Zahl, selbst da, wo sie eine Volksmenge repräsentiren. Müssige Nebenpersonen, wie sie schon Niccolò Pisano im Relief angebracht hatte, kommen überall nicht vor; jede Gestalt spricht zur Sache, aber sie drängt sich auch nicht mit ihrer Besonderheit auf, und mehrere Figuren, die in der Erzählung in gleicher Lage und ohne individuelle Verschiedenheit erscheinen, sind auch mit gleichem Ausdrucke dargestellt. Alles Nebenwerk ist vollständig, aber einfach. Die Tracht, im Ganzen noch die traditionelle, nähert sich bei den Frauen schon etwas italienischer Sitte, doch in einfachster, unscheinbarster Weise, so dass man sie kaum bemerkt. Jedenfalls bleibt sie von den damals aufkommenden Moden eben so entfernt, wie von dem Fremdartigen byzantinischer Ueberlieferung. Die Umgebungen, Gebäude, Berge, Bäume sind nur so weit als zum Verständniss des Herganges nöthig, in leichten Umrissen angedeutet, die architektonischen Innenansichten in einer conventionellen Form, die etwa dem Durchschnitte des Gebäudes nach Fortnahme der vorderen Mauer entspricht. An die Reproduction einer sinnlichen Wirklichkeit ist überall noch nicht gedacht; wie das ganze Mittelalter, betrachtete auch Giotto noch seine Kunst als eine Schrift, die, obgleich ohne Buchstaben geschrieben, doch

in Worten abgelesen werden könne. Er spricht mehr zum Verstande und zur Phantasie, als zu den Sinnen, er will erzählen. Aber er erzählt unendlich besser, als seine Vorgänger; wenn diese sich mit einer trockenen, zur Wiedererkennung des Textes ausreichenden Darstellung begnügten, glaubt er auf die sittliche Bedeutung des Herganges eingehen, nicht bloss übersetzen, sondern auch erklären zu müssen. Er denkt sich den Beschauer nähere Fragen nach den Empfindungen und Absichten der handelnden Personen stellend und kommt diesen Fragen zuvor; er spricht ausdrücklich aus, was er im Texte zwischen den Zeilen las. Er glaubt Missverständnissen, welche die bildliche Darstellung erregen könnte, begegnen, die Betonung der vortragenden Stimme, die dem bildlichen Vortrage fehlt, durch andere Mittel ersetzen zu müssen. Das apokryphe Protevangelium, dem er folgt, erzählt einfach, dass dem Joachim, der vor Scham über die ihm als Kinderlosen zugefügte Schmach in die Wüste zu den Hirten geflohen war, im Traume der Engel erschien, der ihm Rückkehr gebot. Giotto stellt neben den Schlafenden und den Engel die Hirten mit der Heerde dar, um durch ihre Gleichgültigkeit anschaulich zu machen, dass jener Engel eine innere, ihnen unsichtbare Erscheinung ist. Bei der Begegnung in der goldenen Pforte genügt ihm, um die Bedeutung dieses Wiederfindens und dieser Umarmung anschaulich zu machen, nicht der Ausdruck des Staunens bei den Frauen, welche der h. Anna folgen, er hat vielmehr auch eine Fremde hinzugefügt, die ihnen einen fragenden Blick zuwirft und so den Beschauer nöthigt, sich Rechenschaft zu geben. Bei dem Moment, wo die kleine Maria mit wunderbarer Entschiedenheit zum Tempel hinaufsteigt, überlegte er, dass das Kind doch ein Gefühl von Bangigkeit haben müsse, und zeigt dies dadurch, dass die Mutter ihr sorgsam nachgeht und sich ihr zu helfen bereitet. Die Verlobung ist mit allen den Zügen ausgestattet, die auch später dabei wiederholt wurden; der Zorn der Freier, die ihre Gerten zerbrechen, die ehrenfeste Haltung Josephs, der Liebreiz der demüthigen Braut, sind vortrefflich ausgedrückt. Aber um das ungewöhnliche Verhältniss dieses Brautpaares anschaulich zu machen, fügt er noch den Hochzeitszug nach Josephs Hause hinzu. Es geht ganz lustig her, Pfeifer und Geiger voran,

aber dann der gute Joseph von bejahrtem Brautführer geleitet und hinter ihm unter einer Schaar von züchtigen, paarweis gehenden Mädchen die liebliche Braut, einsam, ohne Begleiterin zu ihrer Seite, festen Schrittes, als eine, die nur der inneren Gottesstimme folgt. Bei der Geburt und der Anbetung der Könige sind die Motive im Wesentlichen die bekannten, obgleich sehr schön und charakteristisch benutzt. Indessen kommen auch hier neue und überraschende Züge von grosser Wirkung vor. So auf der Präsentation im Tempel, wo das Kind auf den Armen des greisen Simeon zwar ganz getrost sitzt, aber doch die Hand wie spielend der Mutter hinhält, die zärtlich und freudig die Arme nach ihm ausstreckt. Zu den ausgezeichnetesten dieser Gemälde gehört die Erweckung des Lazarus. Sie hat eine gewisse Verwandtschaft mit der berühmten Composition Rembrandt's, indem auch hier der Urheber des Wunders so gestellt ist, dass er sich in imponirender Weise sondert, nur dass der schlichte Vortrag Giotto's bloss durch die Sache selbst, nicht durch das magische Spiel des Lichtes wirkt. Auf der einen Seite des länglichen Bildraumes steht Christus auf erhöhtem Terrain, die mächtige Gestalt mit breiter Gewandung in ganz ruhiger Haltung, nur der Arm und die aufgehobene Hand begleiten die Rede des geöffneten Mundes und bekräftigen das Gebot: Lazarus, komm' heraus! Hinter ihm zwei Jünger, beide an die wunderbare Kraft seines Wortes gewöhnt, der eine ältere nur beobachtend, der andere jüngere in lebendigerer Spannung, mit dem aufgehobenen Finger der rechten Hand auf den Auferstehenden hindeutend. Während Christus mit diesen Begleitern sich ruhig gegen die reine Luft absetzt, bildet auf der andern Seite der aufsteigende Berg mit dem Grabe den Hintergrund einer höchst bewegten Gruppe. Denn während zwei Jünglinge den abgehobenen Deckel des Grabes bei Seite legen, steht der Verstorbene, von Tüchern umwickelt und mit abgemagertem, leichenähnlichem Antlitze schon aufrecht, umgeben von einer Schaar von Männern, in denen sich die verschiedensten Empfindungen malen. Ein furchtsamer Greis hält sich bedenklich zurück und bedeckt den Mund, um nicht den Modergeruch einzuathmen, eine kräftigere Gestalt, zwar auch noch vorsichtig verhüllt, unterstützt schon den Erweckten, den ein Dritter, anscheinend



In der Arena zu Padua.

ein Apostel, auf der andern Seite anfasst und dabei mit ruhiger, freundlicher Miene auf ihn hinweist, gleich als sage er: Sehet her, er ist wirklich wieder auferweckt, solche Wunder vollbringt unser Meister. Aber diese ruhige Stimmung ist bei den andern Umstehenden noch nicht eingekehrt, man sieht sie in heftigster Bewegung, die meisten die Hände aufhebend und vor Erstaunen schreiend, vor allen einer, der, mit Schrecken und Freude kämpfend, sich zu Lazarus hinneigt und mit ausgebreiteten Armen ihn berühren, sich noch näher überzeugen zu wollen scheint. Die Verbindung dieser beiden grossen Gruppen wird dann durch die Schwestern bewirkt, welche zu den Füssen des Heilandes sich hingestürzt haben, und mit geöffnetem Munde zu ihm hinaufblickend, Bitte und Dank zugleich aussprechen. Bemerkenswerth ist dabei die Oekonomie der Darstellung, dass nur von der einen Schwester das Antlitz, von der andern mit ihr in gleicher Haltung niedergestürzten nur der Heiligenschein und der Rücken sichtbar sind, was indessen, indem es sowohl die Einförmigkeit der Wiederholung, als die Schwächung durch eine Abweichung des Ausdruckes vermeidet, keineswegs ungünstig wirkt. Nicht minder vorzüglich als die Erweckung des Lazarus ist die Klage um den Leichnam Christi, wo der Ausdruck des Schmerzes in allen Tonarten mit einer Energie und Tiefe der Empfindung durchgeführt ist, wie kaum ein zweites Mal. Bei den älteren Männern, Nicodemus und Joseph von Arimathia, äussert sich das Gefühl mit Gebet und Ergebung, bei Johannes und einer der jüngern Frauen mit heftigster, fast verzweifelnder Bewegung, bei Maria sanfter, aber mit dem Ausdrucke wärmster, über das Grab hinausreichender Liebe. Von höchster Eigenthümlichkeit ist Magdalena, welche ruhig, aber mit starrem Blicke sitzend, den Fuss des Herrn in den Händen hält, wie ganz in Erinnerung und Betrachtung ihres Verlustes versunken. Bemerkenswerth sind auch zwei Frauen, von denen die eine das Haupt des Herrn stützt, die andre eine Hand hält, und die, obgleich man von ihnen nur den breiten Rücken, nicht das Antlitz sieht, doch vortrefflich wirken und die Schwere des Momentes und die rücksichtslose Hingebung aller an den eigenen Schmerz lebendig versinnlichen. Selbst die Luft ist voller Klage, indem kleine Engel mit den heftigsten Bewegungen

des Schmerzes, wie geängstete Vögel beim herannahenden Gewitter durcheinander flattern, und auch die leblose Natur trauert mit, indem auf der einsamen Anhöhe nicht etwa das Kreuz, sondern ein entlaubter Baum steht. Endlich will ich noch der Auferstehung erwähnen, welche zwei, zwar nicht nothwendig, aber doch gewöhnlich getrennte Momente umfasst; man sieht nämlich auf der einen Seite das Grab des Herrn, auf dem die Engel sitzen und neben dem die Wächter schlafend oder erschreckt liegen, auf der andern aber den Herrn, welcher der Magdalena sein Noli me tangere zuruft, wobei diese Magdalena ein wahres Wunder des Ausdruckes frommer Sehnsucht ist. Es kann nichts Einfacheres geben, als diese Gestalt, aber auch nichts Wirksameres. Sie ist mit wenigen Strichen gezeichnet im Profile und knieend, so dass der lange, vom Kopfe herunterfallende Mantel fast den ganzen Körper bedeckt und eine einfache, fast ungebrochene, nur von wenigen Falten am Rande gehobene lichte Gewandmasse zeigt. Aber eben durch diese Einfachheit machen die sehnsüchtig vorgestreckten Arme und das ruhig gehobene, fest blickende, bittende Antlitz den tiefsten Eindruck, wir fühlen darin die Macht der frommen Empfindung, welche die Seele ganz hinnimmt, so dass sie nichts ist als anbetende Sehnsucht, nach nichts Anderm strebt, als nach dem Einen, was Noth thut. Die figurenreiche Darstellung des jüngsten Gerichtes scheint nicht ganz von des Meisters Hand, namentlich ist die Hölle unruhig und verwirrt. Die Gestalt des Weltrichters dagegen (nach alter Weise in grösserer Dimension) ist von hohem imponirenden Ernst und die Schaar der von Engeln dem Aufenthalte der Seligen zugeleiteten Gläubigen ist von grosser Innigkeit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks*).

Wer diese Gemälde mit Unbefangenheit und Aufmerksamkeit betrachtet, wird bald entdecken, worin das Geheimniss ihrer Kraft liegt. In nichts anderem, als in ihrer sittlichen Wahrheit, in der Tiefe des Gefühls, mit der Giotto, ganz auf das Seelenleben gerichtet, die Aeusserungen desselben in der heiligen Geschichte aufzeigte, in der Keuschheit und Energie, mit der er diesem Ziele, unbeirrt von allem andern, nachging. Alle Eigenthümlichkeiten, ja selbst die Schwächen seiner Kunst erklären sich hieraus oder

*) S. bei Förster a. a. O. die Durchzeichnung einer Zahl von Köpfen.

kommen doch dieser sittlichen Wirkung zu Statten. Mit den Mitteln der älteren Schule hätte er sie nicht erreichen können. Er gab daher manche ihrer Vorzüge auf, die dunkel leuchtende schwere Farbe, die typisch feste Zeichnung, selbst die ideale, aber fremdartige und immerhin allgemeine Schönheit, nach der sie strebte, und erfand jene flüchtigere Farbenmischung, welche der leichtesten, unbewussten Bewegung der Hand nachgab und zugleich in ihrer Unscheinbarkeit die Aufmerksamkeit des Beschauers frei liess. Auch jene bestimmte und leichte Zeichnung der Umrisse kam diesem Zwecke zu Gute; die eckigen Formen der Gesichter erleichterten den Ausdruck des Leidenschaftlichen und jeder vorübergehenden Regung, und die breite Gewandbehandlung machte ihm möglich, die natürlichen Bewegungen des Körpers anzudeuten, ohne sich auf Details einzulassen, die nicht bloss seine Kenntniss überstiegen, sondern auch ihn und seine Beschauer von dem Wesentlichen der Aufgabe abgezogen haben würden. Ueberdies lag in dieser Gewandbehandlung eine Betonung des Seelenlebens, das sich im Antlitz nun um so wirkungsvoller äussern konnte, in der ganzen anspruchslosen Vortragsweise ein Mittel, den Beschauer empfänglicher für den Ausdruck des Geistigen zu machen. Alles stimmt daher überein, bildet ein in sich abgerundetes und organisches Ganzes, dient dem einen Zwecke, uns das Ethische der Hergänge recht lebendig vor die Seele zu stellen, so dass wir trotz der Unvollkommenheit der Zeichnung und Modellirung und des Mangels an sinnlicher Naturwahrheit uns in die Mitte jener Ereignisse gezogen fühlen und die ganze Kraft voller Gegenwart empfinden.

Auch die allegorischen Gestalten der Tugenden und Laster, die, wie gesagt, grau in grau gemalt am untern Theil der Wände stehen, sind für Giotto höchst charakteristisch. Dass er sie sich nicht gewählt hat, dass sie ihm vielmehr vorgeschrieben sind, ist hier augenscheinlich, man sieht sogar, wie er mit dieser ihm neuen Aufgabe gerungen, sich dann aber darin vertieft hat. Vor ihm (wie auch in späterer Zeit) betrachteten die Maler solche Personificationen als eine günstige Gelegenheit, schöne, dem Auge erfreuliche Frauengestalten zu zeigen, bei welchen dann ein Attribut ihre Bedeutung aussprach. Diese Behandlung war Giotto un-

möglich; die Tugenden sind zwar bei ihm noch sämmtlich Frauen, aber nicht jene ruhigen, jugendlichen Gottheiten, sondern meistens reifere, mit schweren Gewändern bekleidete, mit oft dunkeln, meist neu erfundenen Zeichen ihrer Wirksamkeit fast zu reichlich ausgestattete Gestalten. Nur die Spes macht eine Ausnahme, indem sie, als geflügelte zarte Jungfrau leicht emporschwebend, die Arme sehnsüchtig der Krone entgegenstreckt, welche ein Engel von oben her bringt. Auch die Caritas, die er im Sinne christlicher Wohlthätigkeit aufgefasst hat, ist eine im Ausdrucke des Gesichts und in der lebhaften Bewegung liebenswürdige Gestalt, welche wirklich die innere Wärme ausspricht, die an ihrem blumenbekränzten Haupte in kleinen Flämmchen angedeutet ist. Aber Fides mit priesterlicher Tracht und einer wunderlichen spitzen Tiara, Temperantia, die, ihres Schenkenamtes beraubt, nun durch den Zügel im Munde und das zugebundene Schwert in ihrer Hand bezeichnet ist, Fortitudo, eine stämmige Person, die über einer faltenreichen Tunica einen vollständigen Harnisch und ein Löwenfell trägt und sich durch einen Schild von kolossaler Höhe gegen die Pfeile der Gegner schützt, sind schwerfällige, durchaus nicht anziehende Erscheinungen. Noch matronenhafter ist Prudentia, die, in einem Schreibstuhle mit dem Griffel in der Hand sitzend, in den Spiegel sieht und statt des Hinterkopfes ein zweites, männliches Antlitz hat. Die Justitia endlich ist ebenfalls sitzend dargestellt, eine gekrönte Gestalt in einer offenen gothischen Halle, in ihren Händen Schalen haltend, die eine mit einem Engel, der den Kranz lohnend verleiht, die andere mit einem Diener des Rechtes, der dem schon gebunden knieenden Uebelthäter die Strafe verhängt. Hier aber löst sich die Allegorie schon auf, um der Wirklichkeit zu weichen, indem am Fusse des Thrones in einem Friese die Wirkungen der Gerechtigkeit, nämlich die Segnungen des Friedens, Sicherheit der Strassen und des Gewerbes entwickelt sind. Und damit ist Giotto auf das ihm Zusagende gekommen; lässt er bei den Lastern jene ältere Art der Allegorie, die blosse Personification, ganz fort, und giebt nur wirkliches Leben und zum Theil in meisterhaft charakteristischer Auffassung. Zum Theil sind die Vertreter der Laster gradezu Menschen, die sich ihnen hingegeben haben; so die Verzweiflung (Desperatio) eine Frau,

die sich erhängt hat, die Ira, ein bejahrtes, stämmiges Weib, welche, gegen sich selbst wüthend, das Kleid auf der Brust zerreisst. Bei der Injustitia hat er an räuberische Burgherren gedacht, wie sie damals im Appenin oder an den Abhängen der Alpen noch vorkamen. Ein Mann, bärtig, in anständiger Kleidung, aber mit thierischen Klauen, sitzt vor dem zwischen Felsen gebauten Thore einer Burg. Er ist mit einem Schwerte bewaffnet und mit einer langen, mit Haken zum Heranziehen versehenen Lanze, und zu seinen Füssen sind wiederum, wie dort die Thaten der Gerechtigkeit, so hier die des Unrechtes, Mord, Raub und Verwüstung dargestellt. Die übrigen dieser Bilder sind gewöhnlichere, aber lebendige und scharfsinnige Allegorien. Der Neid ist ein wüthendes Weib, mit thierischen Ohren, Hörnern und Krallen, aus deren Munde ihr eigenes Gift als Schlange hervorgeht und sich gegen sie selbst zurückwendet; die Infidelitas, ein jugendlicher Mann, in schwerfälliger, vielleicht den Prunk falscher Doctorenweisheit andeutender Tracht, aber mit dem Helm der Eitelkeit bedeckt, der von dem Götzen, den er auf seiner Hand trägt, an einem ihm um den Hals gelegten Stricke in die Flamme zu seinen Füssen hineingezogen wird, die Inconstantia, eine junge, auf einem umlaufenden Rade stehende Frau, deren weitflatternder Mantel und ängstliche Gebehrde ihren nahen Fall sehr deutlich anzeigen. Nur die Stultitia*) ist eine nicht unbekannte Gestalt, nämlich jener halbnackte, mit der Federkrone thöricht geschmückte, mit der Keule bewaffnete Narr, den die Miniatoren gern bei den Worten des Psalmisten von dem Thoren, der in seinem Herzen Gott leugnet, anzubringen pflegten. Alle anderen Figuren sind neu und sinnreich, aber allerdings mehr um des Gedankens willen, als mit vorwaltender Rücksicht auf Schönheit erfunden.

Von den übrigen Wandmalereien Giotto's in Padua sind nur noch vier lebensgrosse Gestalten im Kapitelsaale des Klosters von S. Antonio neuerlich wieder entdeckt**), Jesaias und Daniel,

*) Die Gestalt ist nicht von Giotto's Hand, aber wahrscheinlich nach seiner Composition, welche durch ein darangesetztes Denkmal verdeckt ist, copirt. Vgl. Förster im Kunstbl. 1857 S. 380.

**) Mehrere Zeugnisse setzen ausser Zweifel, dass Giotto in diesem Kapitelsaale gemalt habe. Der Chronist Ricobaldi von Ferrara (s. d. Stelle

jener sehr grossartig, dieser jugendlich und schön, beide ganz en face, dann der h. Franciscus und endlich eine sehr eigenthümliche Gestalt, wie es nach der Inschrift des Spruchbandes in seiner Hand erscheint*), der Tod. Kopf und Oberleib sind zerstört, der noch sichtbare Theil ist mit Haut bekleidet und daher diesem, sonst in diesem Jahrhundert fast noch unbekannten Gegenstande wohl entsprechend.

In Florenz sind die 1841 in dem ehemaligen Palazzo del Podestà (später del Bargello) aufgedeckten Fresken merkwürdig, weil die recht charakteristischen Bildnisse Dante's und anderer Zeitgenossen, die sich darin befinden, einen merkwürdigen Beweis geben, was die Kraft des Umrisses bei Giotto vermochte, und wie sehr bei ihm schon der Sinn für das Individuelle gereift war. In der Kirche S. Croce hatte er vier Kapellen mit Fresken versehen, die Vasari noch alle kannte. Neuerlich sind davon zwei, wenn auch nur mit einem Theile ihrer Bilder, von der Tünche befreit; die Kapelle der Peruzzi (1845), in welcher von den vier Bildern, die Vasari beschreibt, noch zwei vorhanden sind, und die Kapelle der Bardi (1850), deren Gemäldeschmuck fast ganz und vortrefflich wieder hergestellt ist. Hier finden wir im Wesentlichen den Giotto der Arena wieder, mit der naiven, direkt auf das Seelenleben gerichteten Vortragsweise, sogar mit volleren Formen und stärkerem Gefühl für Anmuth der Erscheinung. In der Kapelle Bardi ist das Leben des h. Franz in sechs Bildern nebst einzelnen Heiligen in den Fensterwölbungen dargestellt, unter denen die h. Clara als eine höchst anziehende Gestalt von grosser Innigkeit zu erwähnen ist. Die Kapelle Peruzzi war den beiden Johannes gewidmet und enthielt je zwei Gemälde aus ihren

oben S. 379) erwähnt zwar nur der Malereien in der Kirche S. Antonio, welche so gut wie verschwunden sind. Dagegen sprechen Michael Savonarola (1440) und der Anonymus des Morelli ausdrücklich von seinen Gemälden im Kapitelsaale. Es hat daher kein Bedenken, die im Texte erwähnten, im J. 1851 von der Tünche befreiten Gestalten ihm zuzuschreiben. Einige Malereien aus der Geschichte des Ordens, die man dabei gefunden, sind von geringerer und späterer Hand. S. Gonzati, la basilica di S. Ant., Padua 1854 I. 265 ff., wo sämmtliche entdeckte Malereien abgebildet sind.

*) Memor esto judicii mei, sic enim erit et tuum. Heri mihi, hodie tibi. Ecclesiast. c. 38.

Lebensgeschichten, von denen nur noch je eines erhalten ist. Zuerst das Gastmahl des Herodes, bei dem die Tochter, eine zarte, jugendliche Gestalt, noch nicht, wie bei späteren Malern, einen raschen Tanz ausführt, sondern eine Art Lyra im Arme einherschreitet, wobei sie von zwei jungen Hofleuten mit augenscheinlichem Wohlgefallen betrachtet wird. Noch bedeutender ist das andere Bild, der Tod des Evangelisten. Als er, so erzählt die Legende, neunzig Jahre alt war, erschien ihm der Herr und sprach: Komme, Geliebter, zu mir, weil es Zeit ist, dass du an meinem Tische mit deinen Brüdern speisest. Johannes wollte sogleich folgen, aber der Herr sprach: Am Sonntage wirst du zu mir kommen. Da versammelte sich denn am Sonntage alles Volk in der Kirche und vom frühen Morgen an predigte der Greis, ermahnte sie, im Glauben und in der Liebe zu bleiben, liess dann am Altare eine Grube graben, in die er hineinstieg und darin betete, worauf endlich helles Licht ihn den Augen der Menge verbarg, nach dessen Verschwinden die Grube leer, aber mit einer fliessenden Mannaquelle gefunden wurde. Die dichtende Phantasie des Malers hat ergänzt, was jenes Licht verhüllte; Christus und die Apostel biegen sich vom Himmel her dem greisen Apostel, der den Tod nicht schauen sollte, entgegen, während er selbst sich leicht und ohne gewaltsame Bewegung hebt, und das Volk mit mannigfachem Ausdrucke der Theilnahme, Verwunderung, Freude ihm nachblickt*).

Die Fresken in der untern Kirche von Assisi über dem Grabe des h. Franciscus werden wahrscheinlich bald nach dem Bekanntwerden der göttlichen Comödie, etwa in den Jahren 1314—1322 ausgeführt sein, da bei dem einen derselben der Maler offenbar Dante's Verse im elften Gesange des Paradieses vor Augen hatte. Die Aufgabe bestand darin, das Gewölbe über dem Grabe des Heiligen zu seiner Verherrlichung und zwar in der Art zu benutzen, dass er als Muster in der Erfüllung der von den Ordensbrüdern abzulegenden Gelübde gezeigt würde. So

*) Fragmente der Frescogemälde aus der Geschichte Johannes des Täufers, welche Giotto in der Kirche del Carmine zu Florenz malte, fand Waagen in der Liverpool-Institution und beim Dichter Rogers. K. u. K. W. I. 406, II. 390. Vas. a. a. O. S. 314.

war denn Giotto hier wieder auf Allegorien und zwar nicht bloss auf Personificationen, sondern auf allegorische Handlungen angewiesen. Man kann nicht sagen, dass er dabei grossen geistigen Aufwand getrieben habe. Das anziehendste und bekannteste dieser Bilder ist das Gelübde der Armuth. Ich erwähnte schon früher, dass der in Dante's Versen ausgeführte Gedanke einer Vermählung des h. Franciscus mit der seit Christi Tode verlassenen Armuth keine neue Erfindung, sondern schon von dem Heiligen selbst ausgegangen war, indessen scheint Giotto sich nicht an andere klösterliche Traditionen, sondern an die Darstellung des Dichters gehalten zu haben. Der Hergang ist in eine gothische Halle verlegt. Christus vollzieht die Vermählung, welcher Engel als Zeugen und Gäste beiwohnen, während die Verspottung, welche die Braut seit Christi Tode 1100 Jahre gelitten, durch die lebendige Bewegung eines sie anbellenden Hundes und höhnender Buben, und der Gegensatz zwischen den Brüdern, welche dem Heiligen nachfolgend ihr Eigenthum den Armen geben, und den Reichen, welche die Einladung abweisen, durch mehrere Personen dargestellt ist. Bei den beiden andern Gelübden lagen keine so günstigen Motive vor und der Künstler musste sich durch Herbeiziehung allegorischer Figuren helfen. Bei dem „Gehorsam" legt ein Engel, indem er mit der einen Hand den Mund zum Zeichen schweigenden Gehorsams schliesst, mit der andern das Joch auf den Nacken des vor ihm liegenden Heiligen; Brüder, welche durch diese Demuth zur Nachfolge gereizt werden, anbetende Engel, und endlich ein Centaur, das Sinnbild roher Willkür, der klagend und erschreckt sich abwendet, vollenden das Bild. Die „Keuschheit" ist als eine Jungfrau dargestellt, die in einer festen, wohlvertheidigten Burg, von Engeln angebetet, thront. Reinigung im Bade der Taufe, Geleitung durch die Reinheit und Stärke sind Vorbereitungen für eine Schaar, welche S. Franciscus der Burg zuführt, während Tod und Teufel fliehen und die profane Liebe in Gestalt eines bockfüssigen Amors von dem Einsiedler „Busse" verjagt wird. Das vierte Bild ist einfach; der Heilige im golddurchwirkten Diaconengewande (weil seine Demuth die höheren Weihen ablehnte) auf reichem Throne sitzend, wird von Engelsschaaren mit Gesang und Musik verehrt. Jenes psychologische

Element, in welchem Giotto's Stärke war, tritt hier mehr zurück, indessen sind die einzelnen Gestalten möglichst verschieden charakterisirt und zugleich ist die Ausführung weicher und vollkommener.

In Neapel zeigt der geringe Ueberrest in der Kirche S. Chiara, eine sitzende Madonna mit dem Kinde, in ihrer Haltung sowohl als in der mehr vertriebenen Farbe und den schmachtenden, geschlitzten Augen, dass unser Meister im Laufe der Jahre den Ausdruck der Gefühlsweichheit mehr ausgebildet hat. Auch in der neuerlich aufgedeckten Freske im Refectorium dieses Klosters, Christus thronend zwischen sechs stehenden Heiligen und von vier knieenden Mitgliedern der königlichen Familie verehrt, fällt sowohl das Vorherrschen dieser Form der Augen, als der etwas übertriebene Ausdruck von Innigkeit in den Köpfen der Anbetenden auf, während die Auffassung der Heiligen grossartig ist, und, im Unterschiede gegen die mehr epischen Bilder, noch etwas an die ältere Schule erinnert*).

Von den vielen Giotto beigelegten Tafelbildern will ich nur die sichersten und bedeutendsten nennen. Sie stehen sämmtlich hinter den Frescobildern zurück. Das vorzüglichste ist das Altarbild in der Capella Baroncelli in S. Croce zu Florenz, als Opus magistri Jocti von ihm bezeichnet, die Krönung Mariä umgeben von einer grossen Zahl dichtgedrängter kleiner Gestalten von Heiligen und anbetenden oder musicirenden Engeln**). Die Ausführung ist die allersorgfältigste, die Farbe licht und zart, weich verschmolzen, die Gewandung mit bestimmterer Andeutung des Körpers und schön geleiteten Falten. Der Kopf der Maria mit edelm, etwas länglichem Profil und schmalen, mildblickenden

*) E. Förster (D. Kunstbl. 1857 S. 149) glaubt darin die Hand des Simon von Siena zu erkennen. Die genaue Abbildung bei Schulz, Unteritalien Taf. 89—100 scheint dies nicht zu bestätigen, auch ist zu bemerken, dass nach den Rechnungsnotizen bei Milanesi S. 217 und 218 Simon in den Jahren 1327 und 1328, wo zufolge der dargestellten Mitglieder der königlichen Familie das Bild gemalt sein muss, und selbst mehrere Jahre vorher und nachher sich fortwährend in Siena aufhielt.

**) Bei Agincourt Taf. 114 der Kopf der Maria durchgezeichnet nebst einer sehr mangelhaften Abbildung der Haupttafel, bei Förster Beiträge Taf. IV. auch der Kopf des Christus.

Augen ist sehr anziehend, aber Christus, der ihr mit unglaublich langen Händen und in ungeschickter Bewegung die Krone auf das Haupt drückt, erscheint ziemlich matt und unbedeutend, und die Köpfe der Engel und Heiligen, alle mit derselben Bildung des Auges und demselben Ausdrucke weicher, inniger, verehrender Stimmung, sind ungeachtet einer gewissen Mannigfaltigkeit der Haltung doch monoton. Die Zeichenfehler der Halbprofile fallen hier, wo das geistige Interesse weniger gespannt ist, noch mehr auf. Bei den 26 kleinen Tafeln, welche in der Sacristei derselben Kirche die Thüren der Schränke schmückten und von denen jetzt 20 in der Akademie zu Florenz bewahrt, zwei aber in das Berliner Museum gerathen sind, befand sich Giotto mehr auf dem ihm zusagenden Gebiete. Er hatte nämlich das Leben Christi und das des h. Franciscus in ihren entsprechenden Momenten, also durchweg geschichtliche Hergänge darzustellen, und that dies in der naiven und energischen Weise, die wir schon an seinen Fresken kennen gelernt haben, wobei hier die kleinere Dimension die Arbeit erleichterte, so dass die Zeichnung vollkommener erscheint. Ein anderes Tafelbild, eine thronende Jungfrau mit dem Kinde unter Engeln und Heiligen, welches aus Ognisanti in die Academie zu Florenz gekommen ist, zeigt bei grossartigeren Formen das Bemühen, die Jungfrau voller, mütterlicher darzustellen, wie wir es ähnlich bei gleichzeitigen pisanischen Bildhauern antreffen*). Auf einer kleineren Madonna mit Giotto's ächter Namensinschrift, in der Brera zu Mailand**), ist diese naturalistische Tendenz bei der Bewegung des Christkindes, das die Mutter in die Wange

*) Die angeblich aus S. Francesco in Pisa stammende, im Louvre befindliche Tafel mit dem h. Franciscus, der die Stigmaten empfängt mit einer (zweifelhaften) Namensunterschrift, ist roh und schwerlich von Giotto's Hand (Waagen K. u. K. W. III. 402), und die von Waagen in der Sammlung von Young Ottley gesehene (a. a. O. I. 389) Tafel mit dem Tode Mariä, welche man für das von Vasari beschriebene, in Ognisanti befindlich gewesene und von Michael Angelo bewunderte Werk Giotto's gehalten und als solches in der Etruria Pittrice, bei Aginc. Taf. 114 und sogar noch bei Rosini publicirt hat, ist augenscheinlich viel später und wahrscheinlich von Fiesole (Vasari a. a. O. S. 331).

**) Nro. 125 d. Kat.; bezeichnet Op. magistri Jocti de Florentia. Ursprünglich in S. Maria degli Angeli in Bologna, wo die Seitentafeln mit Engeln und Heiligen noch in der Pinakothek bewahrt werden.

kneift und gewaltsam an ihrem Brustlatz zerrt, schon in's Unschöne übertrieben. Giotto's Richtung war offenbar dem Epischen und der Frescomalerei günstiger, als der feineren Ausführung und der lyrischen Tendenz des Altarbildes.

Neben seiner malerischen Thätigkeit müssen wir endlich auch seiner bildnerischen gedenken. Wie schon erwähnt, übertrug ihm seine Vaterstadt in seinem neun und fünfzigsten Jahre die Oberleitung ihrer Bauten, und er legte nun sofort eifrig Hand an's Werk, entwarf und begann den Aufbau nicht bloss des Campanile, sondern auch einer neuen Façade für den Dom, weil die bereits begonnene des Arnolfo neben den kräftigen Formen und Farben des Glockenthurmes kleinlich erschien, und projectirte für beide Werke eine reiche plastische Ausschmückung Nach Ghiberti's Angabe begnügte er sich hierbei nicht mit Vorzeichnungen und Anordnungen, sondern formte und meisselte sogar die ersten Reliefs des Thurmes mit eigener Hand*), eine Angabe, welche zwar nicht weiter erwiesen, aber auch nicht widerlegt und dem noch nahe stehenden berühmten Bildhauer zu glauben ist. Jedenfalls aber ist der Gedanke, welcher der plastischen Ausschmückung beider Werke zum Grunde lag, von ihm angegeben und ein Beweis seines tiefsinnigen Geistes. Von den Statuen der Façade sind noch mehrere theils im Dome oder im Werkhause derselben, theils in verschiedenen Villen in und um Florenz erhalten**). Ueber ihre Anordnung wissen wir nur, dass unten in Nischen neben dem Hauptportale die kolossalen sitzenden Evangelisten, in den spitzbogigen Bogenfeldern der Portale aber am mittlern Madonna mit dem Kinde zwischen Engeln und den Localheiligen Zanobius und Reparata, an den Seitenportalen die Geburt Christi und der Tod der Maria, weiter oben dann zahlreiche Statuen, erst

*) Ghiberti a. a. O. p. XIX. Le prime storie — nell' edifizio del campanile — furono di sua mano scolpite e disegnati. Er fügt hinzu, dass er selbst die provedimenti (wie Vasari, der übrigens bloss Ghiberti abschreibt, sagt: die Modelli di rilievo) von Giotto's Hand gesehen habe.

**) Im Dome in den Kapellen des Chors die vier Evangelisten, im Werkhause eine kolossale Madonna mit dem Kinde, die h. Reparata u. A., sämmtlich im Style des XIV. Jahrhunderts, zum Theil des Andrea Pisano. Ueber die zerstreuten Statuen, welche zum Theil jünger sind, siehe Cicognara II. 150.



Heilige, dann, wie behauptet wird, auch berühmte Florentiner angebracht waren. Der plastische Schmuck des Campanile ist noch wohl erhalten und verständlichen Inhalts*). Er befindet sich hier nur in den untern, dem Auge noch erreichbaren Theilen und besteht in drei übereinanderliegenden, immer um alle vier Seiten des freistehenden Thurmes herumlaufenden Ordnungen. Die unterste besteht aus Reliefs in sechseckigen Feldern, in der Regel, wo nicht eine Thür einen Theil des Raumes fortnimmt, je sieben auf jeder Seite. Auf der ersten, dem Baptisterium gegenüberliegenden, beginnt die Darstellung mit der Erschaffung erst des Adam, dann der Eva, geht dann (den Sündenfall überspringend) sofort zu den ersten Arbeiten des Menschengeschlechtes über; Adam gräbt und Eva spinnt, ihre Abkömmlinge weiden Heerden, erfinden die Leier, schmieden Eisen, lernen den Weinbau. Auf der zweiten Seite schreitet ihre Civilisation fort, sie beobachten den Himmel, bauen Häuser, bändigen Rosse, lernen Weberei u. s. f. Auf der dritten beginnt Weltverkehr, Schifffahrt, Kriegskunst, Städtegründung, auf der vierten endlich blühen die freien Künste**), repräsentirt durch Phidias, Apelles (den man Giotto's eigner Hand zuschreibt), Donatus den Grammatiker, Plato und Aristoteles, Ptolemäus und Euklid und endlich einen Musiker. In der zweiten Reihe wird die Aufgabe durch die (wahrscheinlich schon in dieser Absicht angeordnete) Siebenzahl der hier rautenförmigen Felder erleichtert, indem die Reliefs der vier Seiten die sieben Tugenden, die sieben Werke der Barmherzigkeit, die sieben Planeten und endlich die Sakramente darstellen. Im obern Stockwerke sind statt der Reliefs Statuen in Nischen angebracht und zwar je vier auf jeder Seite, zum Theil noch Werke aus Giotto's Zeit, zum Theil spätere, vier Propheten, angeblich von Andrea Pisano und Giottino, die vier Evangelisten von Donatello (Mathaeus als Kahlkopf unter dem Namen Zuccone berühmt), dann noch vier theils alt-

*) Um die Deutung hat sich der Abate Follini (Firenze antica e moderna) verdient gemacht, dessen Erklärung bei Fantozzi in s. Guida (1842) S. 321 wiederholt und von Förster (Beiträge S. 156) noch weiter ausgeführt ist.

**) S. bei Didron Annales arch. XV. p. 171 Abbildungen des Apelles (der als plastisches Werk grade nicht sehr gelungen ist), des Phidias, Euklid und endlich des Baumeisters.

testamentarische, theils neuere Heilige von verschiedenen frühern und spätern Händen. Ob Giotto's Plan damit abschloss oder nur das Weitere unausgeführt blieb, ist ungewiss, indessen ist der Gedanke auch so verständlich. Das Ganze ist die Darstellung, nicht sowohl der Geschichte, als des Wesens christlicher Bildung; unten erscheint sie als natürliche, auf einfacher menschlicher Thätigkeit beruhende, dann in den höheren, auf dem Boden des griechisch-römischen Heidenthums erwachsenen Künsten, in oberster Reihe tritt die Offenbarung des alten und neuen Testaments in ihren Vertretern mächtig auf, in der Mitte aber sehen wir den Einfluss dieser Offenbarung auf jenes natürliche Leben, indem dieses nun die sittlichen Lehren der Tugenden und der werkthätigen Liebe empfängt und theils durch die von Gott den Gestirnen geliehenen Kräfte, theils aber durch die Kirche und ihre Heilsmittel geleitet wird. Wir haben also hier eine grosse architektonisch-plastische Dichtung, welche an die mancher französischen und deutschen Kathedralen erinnert, aber einfacher und freier ist, nicht so sehr in die hergebrachten Subtilitäten scholastischer Theologie eingeht und das Christliche in engerer Verbindung mit dem allgemein Menschlichen auffasst. Indessen auch so ist sie ein Zeugniss von dem in Italien mehr überhandnehmenden Streben nach scholastischer Gedankentiefe und Gelehrsamkeit, das gerade um diese Zeit durch Dante's Gedicht eine mächtige Anregung erhielt, sich aber hier ganz unabhängig von demselben zeigt.

Neben der Gedankentiefe ist bei diesen spätesten Arbeiten Giotto's auch der Umstand wichtig, dass er, der berühmte Maler, hier zugleich auch als Baumeister und Bildner auftritt. Die Verbindung der beiden letztgenannten Künste war auf dem Standpunkte des Mittelalters ziemlich natürlich und in Italien wie in Deutschland die Regel; das Gewerbe der Steinmetzen befähigte zu beiden. Aber die Malerei hatte damit nichts gemein; sie beruhte auf ganz anderen technischen Kenntnissen und Handgriffen. Dass Giotto nun auch jenes andere Gewerbe gelernt, ist nicht wahrscheinlich; er ist von früher Jugend an so anhaltend mit grossen malerischen Aufgaben beschäftigt, dass dazu keine Zeit blieb, und selbst in der Urkunde, in welcher seine Mitbürger ihm die Oberleitung aller ihrer Bauten übertragen, ist er nur als Maler bezeichnet, wäh-

rend spätere, ebenso vielseitige Meister, z. B. Orcagna, gern ihre verschiedenen Qualitäten geltend machten. Dass ihm seine Vaterstadt dessenungeachtet nicht bloss architektonische, sondern auch plastische Arbeiten anvertraute*), und dass er solche Arbeiten unternahm, ist jedenfalls ein Beweis, dass in Italien eine neue Auffassung der Kunst aufkam, der Begriff einer allgemeinen, über den einzelnen, technisch gesonderten Künsten stehenden und sie umfassenden Kunstthätigkeit und Kunstbegabung, welche mehr und mehr dahin führen musste, die abstracten Elemente der Kunst, Zeichnung und Erfindung vor dem Technischen zu betonen**).

Giotto's grosser Ruf verursachte, dass sich auch die Erzähler und Sammler von Novellen seines Namens bemächtigten und eine Anzahl von Anekdoten, welche meistens witzige und scharfe Abfertigungen von zudringlichen oder anmassenden Aeusserungen enthalten, auf ihn übertrugen. Die Wahrheit derselben ist natürlich völlig unverbürgt und eine Folgerung aus denselben auf seinen Charakter zu ziehen***), wäre mehr als gewagt, besonders da er darin ziemlich dieselbe Rolle spielt, welche die Maler bei den Novellisten gewöhnlich annehmen und die einigermassen in der Gattung begründet ist. Sie sind nämlich alle als schlichte, in ihrer äussern Stellung ziemlich handwerksmässige, aber kluge und über diese Verhältnisse hinaus einsichtige und unterrichtete Männer geschildert, welche geringere Leute durch ihren Witz von sich abhalten und gegen Vornehme sich ein dreistes Wort erlauben. In einer

*) Die Worte der Urkunde scheinen wirklich ganz bestimmt auf eigene architektonische und plastische Leistungen, nicht auf eine entferntere Mitwirkung durch Rathertheilen und Beurtheilung zu deuten. Er wird zum Magister und Gubernator nicht bloss des Dombaues ernannt, sondern auch der städtischen Mauern und Befestigungswerke und aller künstlerischen öffentlichen Werke, welche nur irgend für die Werkstätte eines Meisters gehören könnten (quae ad laborerium vel fabricam cujuscunque magisterii pertinere dicerentur vel possent), eine Formel, die wohl nur gewählt sein kann, um auch die plastischen Arbeiten einzuschliessen. Gaye a. a. O. I. 482.

**) So erklärt auch Vasari sich das ihm selbst auffallende Factum, dass Giotto auch modellirt und gemeisselt habe. „La qual cosa si può credere agevolmente, essendo il disegno e l'invenzione il padre e la madre di tutte queste arti e non d'una sola.

***) Wie bekanntlich Rumohr gethan.

Zeit, wo Hochmuth und Pedanterie sich republikanischen Ueberlieferungen gegenüber geltend machten, ist dies ziemlich natürlich, und dass Giotto vermöge des ethischen Scharfblickes, den seine Gemälde beweisen, auch im Leben die Schwächen der Einzelnen und des Zeitgeistes durchblickt und gelegentlich mit raschem Worte gerügt haben wird, ist sehr wahrscheinlich. In der That geschieht dies selbst in einem Gedichte von ihm, dem einzigen, von dem wir wissen*). Es behandelt die Frage vom Werthe der Armuth, also einen Gegenstand, der seit den Tagen des h. Franz oft besprochen war, und geht sehr scharf gegen die herrschenden Uebertreibungen an. Er fängt damit an, ein Bedenken gegen das allgemeine Lob der Armuth aufzuwerfen; sie sei ein Extrem, und solches sei selten richtig. Unfreiwillige Armuth, fährt er dann fort, sei gewiss nichts Gutes, da sie so oft zum Schlechten verführe. Aber auch für die freiwillig erwählte könne er, selbst dann wenn sie beobachtet würde, nicht viel sagen, denn Kenntnisse, gute Sitte, Tugend würden nicht dadurch erworben, und diese zu entbehren, schiene ihm grosse Schmach. Zwar sei es wahr, dass Christus sie hoch rühme. Aber seine Worte seien gar tief und es komme darauf an, die Wahrheit zu entdecken, die sich darin verberge. Bei ihm sei, vermöge seiner Macht, wirklich volle Uebereinstimmung seines Wortes und seines heiligen Lebens gewesen. Indessen habe seine Armuth nur den Zweck gehabt, uns vom Geize zu befreien, und bei den Menschen erkenne man meistens, und zwar gerade bei denen, welche die Armuth am meisten lobten, nur das unruhige Streben, sie los zu werden. Und nun eifert er gegen Heuchelei und Hochmuth und gegen die Wölfe in Schafskleidern und entlässt seine Canzone mit der Anweisung, sie zu bekehren, oder wenn sie steif blieben, sie tüchtig unterzutauchen. Die Kühnheit dieses Angriffes ist bei einem Künstler, der die Braut des h. Franz im Gemälde verherrlicht und so viel in Franciscanerklöstern gearbeitet hatte, auffallend genug, und zeigt allerdings, dass er nicht zu den schwärmerisch Frommen seiner

*) Es ist von Rumohr entdeckt und zuerst in den Ital. Forsch. II. 51 nach dem Originale in der Laurentiana zu Florenz publicirt, demnächst aber auch bei Rosini und mit einigen Berichtigungen von den Herausgebern des Vasari I. 348 abgedruckt.

Zeit gehörte. Aber zugleich beweist doch der hohe sittliche Ernst und der Schwung der Gedanken des Gedichtes eine ganz andere Gesinnung, als die triviale Nüchternheit, mit der ihn jene Novellen auftreten lassen.

Bei den Aeusserungen der gleichzeitigen oder nahestehenden Schriftsteller über Giotto's künstlerisches Verdienst ist es bemerkenswerth, dass sie alle eine Eigenschaft vorzüglich herausheben, welche die Neueren ihm eher absprechen möchten, nämlich die Natürlichkeit seiner Darstellung. Villani rühmt, dass er alle Figuren und Bewegungen mehr als Andere natürlich dargestellt, Ghiberti, dass er die Kunst natürlich gemacht habe. Boccaz scheint ihm sogar täuschende Naturnachahmung zuzuschreiben, indem er freilich durch den Mund einer Dame in einer Novelle sagt, Giotto habe alle Dinge so vortrefflich gemalt, dass sie volle Wirklichkeit, nicht bloss etwas ihr Aehnliches, geschienen hätten*). Dieses zeigt jedenfalls, dass man diese Eigenschaft von der Kunst forderte und bestätigt mithin, dass das Streben nach Naturwahrheit eines der Motive gewesen war, welche zu einer Aenderung des Styles führten. Zugleich aber beweist es, dass der Begriff des Natürlichen nicht ganz derselbe war, wie in unsern Tagen; es war eben nur jener scholastisch bedingte Naturalismus, von dem wir oben sprachen. Auch geben uns jene Schriftsteller selbst einige Andeutungen, wie sie das Wort verstehen. Ghiberti fügt nämlich dem Lobe der Natürlichkeit sogleich das der sittlichen Anmuth und des Maassvollen hinzu**), und Boccaz, indem er in derselben Novelle Giotto mit den ältern Malern ver-

*) Decamerone, Giornata VI. Nov. 5. Giotto ebbe un ingegno di tanta eccelenzia, che niuna cosa della natura fu, che egli . . non dipignesse si simile a quella, che non simile anzi piùtosto dessa paresse. Vasari steht natürlich schon auf einem ganz andern Standpunkte wie diese Schriftsteller des XIV. und XV. Jahrhunderts. Er schreibt Giotto nur zu, dass er seit mehr als zweihundert Jahren zuerst wieder gut porträtirt habe, was, wenn man nicht von täuschender Modellirung, sondern von der charakteristischen Zeichnung des Umrisses spricht, vollkommen richtig ist.

**) Ghiberti: Arrecò l'arte naturale e la gentilezza con essa, non uscendo delle misure. Förster (Beiträge S. 141) will gentilezza durch „ungezwungene Bewegung“ übersetzen, allein das Wort deutet immer auf etwas Sittliches hin, auf die alma gentile, oder doch auf das Wohlwollen und die Güte, deren sich adlige und vornehme Personen befleissigen sollen.



gleicht, bemerkt, dass, während diese nur darauf ausgegangen wären, die Augen der Unwissenden zu ergötzen, er darnach gestrebt habe, dem Verstande der Einsichtigen zu gefallen*). Es ist also nicht von einer äusserlichen Naturnachahmung, sondern von einer Darstellungsweise die Rede, welche das Innere, Geistige der Erscheinung zum Bewusstsein bringe.

Am vollständigsten ergiebt sich das Verhältniss dieser Zeit zur Natur aus dem praktischen Verfahren der Maler, wie es Andrea Cennini in seinem schon erwähnten Tractate beschreibt und den Kunstbeflissenen empfiehlt. Im Allgemeinen erkennt auch er die Natur als die vorzüglichste Quelle der Kunst an und räth dringend, nach ihr zu zeichnen; dies sei der vollkommenste Führer, ja das Triumphthor (porta trionfal) der Kunst. Allein betrachtet man seine einzelnen Vorschriften näher, so geht er doch überall, statt von der Natur, von abstracten Regeln aus. Bei dem menschlichen Körper giebt er genaue Maassverhältnisse des männlichen, deren bedingte Anwendung er dann auch auf den weiblichen empfiehlt, weil keine Frau vollkommen richtiges Maass habe. Von den unvernünftigen Thieren will er nicht sprechen, denn da sei kein Maass und darum räth er, viel nach der Natur zu zeichnen, um dies zu erfahren. Die Studien der lebenden Natur finden also nur bei den untergeordneten Wesen statt, während bei den höheren die allerdings von der Natur abstrahirten Regeln ausreichen. Und ähnlich verhält es sich bei leblosen Gegenständen; wo sich eine Regel finden lässt, ist diese maassgebend, und nur im Nothfalle lehnt man sich an ein natürliches Vorbild. Bei Bäumen räth er, Stamm und Zweige schwarz anzulegen und dann zuerst die Blätter, demnächst die Früchte darauf zu setzen. Behufs der Ausführung von Bergen will er, dass einige grosse, nicht polirte Steine in der Werkstatt gehalten werden, nach denen man sich richte. Bei Gewändern ermahnt er zwar zu sorgfältiger Rücksicht auf das Nackte, giebt aber für Licht und Schatten jeder Gewandfarbe nur drei verschiedene Töne. Ueberhaupt kennt er bei allen Farben nur drei Gradationen des Lichten und Dunkeln, so dass schon die technischen Mittel den Gedanken an die individuelle Mannigfaltig-

*) A dilettar gli occhi degli ignoranti . . a compiacere allo'ntelletto de'savi.



keit der natürlichen Erscheinung ausschlossen. Die Palette ist so beschränkt, dass dasselbe Grün, mit welchem das Wasser und die Fische darin (diese mit andern Schatten und mit kleinen Goldlichtern) gemalt werden, auch zu den Schatten des Fleisches dient.

Dies alles beweist zur Genüge, dass die Zeitgenossen unter der Natürlichkeit, die sie an Giotto rühmen, nicht eine äusserliche, sondern eine innere Naturwahrheit verstanden. Es ist ziemlich dasselbe, was Cennino mit dem Ausdrucke bezeichnet, dass Giotto die Kunst aus dem Griechischen in's Lateinische übersetzt habe*). Statt der einfachen, starren Hoheit der bisherigen Bilder, die dem Beschauer vielleicht imponirend und Andacht erweckend, aber dunkel und unverständlich entgegentraten, wie eine Rede in fremder Sprache, gab Giotto Gestalten, welche ihre Gefühle deutlich aussprachen, lebende Menschen, mit denen der Beschauer geistig verkehren, in denen der Künstler sich selbst, seine eigenen nationalen Empfindungen ausdrücken konnte. Erst jetzt redete die Kunst daher die Landessprache, und diese ihre innere sittliche Wahrheit war für die daran nicht gewöhnten Zeitgenossen so hinreissend, dass sie sich seinen Bildern gegenüber wie im Leben selbst fühlten und ihre Phantasie nun auch das Körperliche ergänzte und es bis zur Täuschung dargestellt glaubte.

Daher denn auch die gewaltige Begeisterung, welche seine Werke schon bei seinem Leben und in erhöhtem Maasse nach seinem Tode erweckten, die rasche Verbreitung seines Styls, die anhaltende Verfolgung des von ihm eingeschlagenen Weges. Wie vor einem halben Jahrhunderte die Vulgärpoesie, machte jetzt seine Kunst die Runde durch die ganze Halbinsel, allmälig auch in die entlegensten Orte eindringend. Es war eine zweite Sprache, die der Nation gegeben wurde, eine populärere, anschaulichere, durch welche nicht bloss die Gefühle und ethischen Anschauungen, sondern auch die Gedanken und Begriffe der sich immer mehr verbreitenden scholastischen Bildung einen verständlichen Ausdruck erhielten. Die Liebe zur Kunst erstreckte sich über alle Stände. Wer es nur irgend vermochte, betheiligte sich an der Stiftung malerischer Werke, die Wände der Kirchen bedeckten sich mit ausgedehnten Fresken, die Altäre mit figurenreichen Tafelbildern;

*) S. oben S. 272.

überall, wohin Giotto oder Werke seiner Hand gelangt waren, begann man ihm nachzueifern. Die älteren Meister suchten sich so viel wie möglich von seiner Weise anzueignen, die Schüler drängten sich in die Werkstätten. Es entstand eine Zeit so reger und fruchtbarer Kunstthätigkeit, wie sie noch nicht dagewesen war, wie sie kaum später wiederkehrte.

Bei der Würdigung derselben dürfen wir jedoch die zünftige Stellung der Meister nicht übersehen. Giotto hatte in gewissem Sinne die Kunst emancipirt; wie ihn selbst finden wir auch wiederholt, dass seine Schüler, obgleich Maler, grossen Bauten vorstehen oder auch plastische Werke ausführen. Man hatte also schon völlig den Begriff der zeichnenden Kunst, der unter Umständen die Grenzen der Zünfte zu überschreiten erlaubte. Allein das waren Ausnahmen und die Regel war und blieb der zünftige Betrieb. Auch die berühmtesten Maler übernahmen die Lieferung von Wappen und ähnlichen gröberen Arbeiten*) und das höhere Ansehn, welches die Kunst erlangte, diente zunächst nur zur Befestigung des Zunftwesens. Jeder Theilnehmer der Zunft fühlte sich dadurch als Mitglied einer geachteten Genossenschaft. Die alte Auffassung der Malerei als einer Schrift für die Unwissenden war durch Giotto keineswegs beseitiget, sondern gewann eine höhere Bedeutung. Denn während die Lehre, welche die früheren Maler den Unwissenden mittheilten, nur in dem Historischen der heiligen Hergänge, ihre Aufgabe nur darin bestand, diese anschaulich zu machen und dem Gedächtnisse einzuprägen, handelte es sich jetzt um Begriffe, also um eine geistigere und bedeutendere Aufgabe. Bei Giotto selbst war es vorzüglich die psychologische Tiefe der Auffassung, durch welche er belehrend, anregend wirkte und, wie Boccaz sagt, auch den Weisen gefiel, und darin konnten freilich nur ebenso geniale Meister mit ihm wetteifern. Allein da Giotto in seiner langjährigen und umfassenden Thätigkeit Gelegenheit gehabt hatte, die ganze Scala des Pathetischen, soweit sie im damaligen Gesichtskreise lag, zu erschöpfen, und seine Gestalten durch seine Schüler bald zum Gemeingut wurden, so besassen nun auch die minder Begabten bereits fertige Ausdrucks-

*) Simon von Siena lieferte 1327 der Stadt eine grosse Menge von Wappenmalereien, 720 goldene Lilien, 16 Löwen u. s. w. Milanesi I. 318.

mittel, deren sie sich um so lieber bedienten, weil sie den Vorzug des Bekannten und Leichtverständlichen hatten. Dies entsprach der scholastischen Bildung, die überall mit abgeschlossenen Begriffen operirte, ohne nach ihrem organischen Zusammenhange zu fragen, und wurde durch die damit zusammenhängende Vorliebe für die Allegorie unterstützt. Ich habe schon erwähnt, dass es ein Irrthum ist, wenn man Giotto als den betrachtet, durch den die allegorische Malerei eingeführt oder befördert wurde; er ergriff allerdings Aufgaben dieser Art, wenn sie ihm gestellt wurden, mit seinem Feuergeist und wusste sie anziehend zu machen, aber er suchte sie nicht auf und seine eigentliche Stärke bestand in dem Psychologischen. Erst lange nach ihm erreichte die allegorische Richtung ihre Höhe und während einige hervorragende Künstler ausgedehnte und tiefsinnige Bilder dieser Art schufen, fanden die geringeren, handwerksmässigen Meister in den currenten allegorischen Figuren und Reihen ein bequemes Mittel, sich einen Schein von Geistestiefe und Gelehrsamkeit zu geben, der vielen ihrer Beschauer imponirte und sie der Anforderung psychologischer Ergründung überhob.

Dies alles gab ihnen bei voller Beibehaltung ihrer zünftigen Gewohnheiten ein höheres Selbstgefühl; sie betrachteten ihre Zunft als Bewahrerin eines geheimnissvollen Schatzes, als Verwalterin eines fast priesterlichen Amtes. Nach den hergebrachten Zunftverfassungen waren die Maler mit andern Gewerben zu einer Gilde vereinigt*); um die Mitte des XIV. Jahrhunderts aber genügte ihnen dies nicht und sie traten nun zu besondern Gesellschaften, meistens unter dem Namen des h. Lucas, zusammen, welche ihre Mitglieder neben strengen Regeln für den ordnungsmässigen Betrieb ihres Geschäftes, auch zur Beobachtung gewisser sittlicher Vorschriften und Andachtsübungen verpflichteten, und durch die pomphafte Fassung ihrer Statuten dazu beitrugen, die Begriffe von der Bedeutung ihrer Kunst zu steigern. Die Maler von Siena (1355) bezeichnen sich bei dieser Gelegenheit als durch die

*) In Florenz gehörten sie sonderbarerweise zur Zunft der Apotheker (arte degli speciali) und die 1349 gebildete Malergesellschaft bestand daneben und schloss den Eintritt in die Zunft nicht aus. Vgl. die Statuten bei Gaye II. 32., der jedoch wie in der Note zum Vasari II. 182. nachgewiesen, irrig die Jahreszahl 1339, statt 1349, angiebt.

Gnade Gottes berufene Offenbarer, welche den Unwissenden die wunderbaren Thaten des Glaubens zu verkünden haben*), und Cennino leitet die sehr handwerklichen Regeln seines Handbuchs mit einer schwülstigen Definition der Malerei ein, in welcher er es als ihre Aufgabe bezeichnet, nicht gesehene Dinge, von denen die natürliche Erscheinung nur den Schatten gebe, zu entdecken**).

Dieser Dünkel verleitete dann auch leicht zu einer oberflächlicheren Behandlung des Technischen. Schon Giotto hatte mit grösserer Leichtigkeit gearbeitet als seine Vorgänger. Nach einer hohen geheimnissvollen Schönheit zu ringen, war nicht seine Aufgabe; um zu lehren und anzuregen hatte er vielmehr eines feurigen, rasch vorschreitenden Vortrags bedurft und danach seine technischen Mittel und Gewohnheiten eingerichtet. Bei ihm selbst, bei seiner Gedankenfülle, bei der Unmittelbarkeit seines Schaffens und seinem tiefen Gefühl für Harmonie des Ganzen hatte das keine Gefahr. Aber für seine Nachfolger, die nicht mehr so wie er aus der Tiefe der Brust schöpften, sondern sich der von ihm gegebenen Vorbilder bedienten, die überdies den ungeduldigen Anforderungen eines grössern, weniger ausgewählten Publicums nachkommen sollten, war diese leichte Technik verführerisch.

Indessen bildete die massenhafte, handwerkliche Production doch nur den Hintergrund für das Schaffen der hervorragenden Künstler und das Zunftwesen hatte neben den bedenklichen auch sehr günstige Folgen. Es erzeugte einen Geist der Zucht und Pietät, schlichter Demuth und religiöser Innigkeit, welcher selbst den untergeordneten Arbeiten einen gewissen Werth giebt, besonders aber den hervorragenden Meistern zu Statten kam, indem er es ihnen möglich machte, durch die unbefangene Benutzung ihrer Vorgänger sich die Vorzüge derselben anzueignen und bis zu bewundernswerther Gedankentiefe und Gefühlswärme zu steigern.

*) Milanesi Documenti I und Gaye Carteggio II. Imperiochè noi siamo per la grazia di Dio manifestatori agli uomini grossi, che non sanno lectere, de le cose miraculose operate per virtù o in virtù de la sancta fede.

**) . . . di trovare cose non vedute (cacciandosi sott' ombra di naturali) e formar con la mano, dando a dimostrare quello che non è sia. Vielleicht will er bloss sagen, dass der Künstler Hergänge, die er nicht erlebt habe, natürlich darzustellen habe. Allein auch dann zeigen diese preciösen Ausdrücke den Werth, den man auf den geistigen Theil der Aufgabe legte.

Wie sehr dieser Geist grade durch die zünftige Erziehung befördert wurde, mögen einige Stellen aus dem Tractate des Cennino beweisen. Rüste dich, so ruft er in der Einleitung dem Jünger der Kunst zu, rüste dich mit Liebe, Furcht, Gehorsam und Beharrlichkeit, und dann begieb dich unter die Leitung eines Meisters so frühe du kannst und bleibe darin so lange du kannst. Ein Jahr, so bestimmt er näher, soll der Knabe vorbereitend zeichnen, dann in die Werkstätte eintreten und da zuerst sechs Jahre mit den untergeordneten Arbeiten, mit Farbenreiben, Leimkochen, Gypsauftragen und dann noch eben so lange mit Zeichnen und Malen zubringen. Suche, sagt er an einer anderen Stelle, viel nach grossen Meistern zu zeichnen, und zwar nach den besten und berühmtesten, und wenn du an einem Orte lebst, wo viel gute Meister sind, desto besser für dich. Aber hüte dich dabei zu wechseln, denn wenn du heute nach diesem, morgen nach jenem arbeitest, wirst du weder des einen noch des andern Manier erlangen und schwankend und unsicher werden. Bleibst du aber bei einem und demselben, so muss dies Frucht bringen, und du wirst später, sofern du nur ein wenig Phantasie von der Natur erhalten hast, dir auch eine eigne Manier bilden*). Wie wenig diese Ermahnungen blosse Worte waren, beweist schon die Treue, mit der Taddeo Gaddi, obgleich er inzwischen zum bedeutenden Künstler herangereift war, in Giotto's Werkstatt 24 Jahre, und Cennino in der des Agnoto Gaddi 12 Jahre ausharrte, und endlich die Verehrung, in der Giotto noch lange nach seinem Tode bei Cennino, der höchstens sein künstlerischer Urenkel war, und bei Ghiberti, dessen Zusammenhang mit ihm noch loser ist, ja man kann sagen bei allen Künstlern stand**).

*) Vgl. hauptsächlich die Kap. 3 und 104 des Tractats.

**) Als ein Beispiel der Pietät mag hier die Inschrift Platz finden, in welcher sich der unten näher zu erwähnende Tinus von Siena an einem Grabmale im Dome zu Florenz v. J. 1321 nennt: Operum de Senis natus ex magistro Camaino in hoc situ florentino Tinus sculpsit omne latus. Hunc pro patre genitivo decet inclinari, ut magister illo vivo nolit appellari. (In unvollkommener Uebersetzung: Stammend von dem Dombaumeister der Seneser Camaino hat im Florentiner Lande diese Wand gemeisselt Tino. Welcher, solchem Vater seine schuld'ge Ehrfurcht zu bekennen, will sich während dieser lebet niemals Meister nennen).

Siebentes Kapitel.

Plastik und Malerei in Toscana.

Vor Allem erhielt sich Giotto's Geist in Florenz, wo seine nächsten und begabtesten Schüler wirkten und die Traditionen seiner Werkstätte wohl hundert Jahre lang von Generation zu Generation überliefert wurden. Nur in einer Beziehung versuchten schon seine nächsten Schüler, die Grenzen, die er der Kunst gegeben, zu erweitern. Während er hauptsächlich danach gestrebt hatte, das Dramatische der Hergänge, starke Empfindungen, sei es des Leidens, sei es hingebender, sehnsüchtiger Liebe auszudrücken, erwachte bei ihnen auch der Sinn für heitere Anmuth, für den Reiz des alltäglichen Lebens und die Schönheit der ruhigen, nicht von heftiger Leidenschaft bewegten Natur. Aber das Verhältniss zur Natur selbst blieb hierbei unverändert, auch für sie war sie mehr Mittel als Zweck; auch sie hatten nicht die Erscheinung, sondern die Poesie derselben im Auge. Es war daher nur eine geringe, kaum merkbare Erweiterung des Kunstgebiets und der Charakter der Schule veränderte sich so wenig, dass sehr bewährte Kenner sich bei der Datirung der Gemälde wiederholt, wie nachher erwiesen ist, um fünfzig und mehr Jahre geirrt haben. Giotto's mächtiger Geist beherrschte noch lange nach seinem Tode seine Schüler sämmtlich so sehr, dass ihre Individualität nur in geringem Grade hervortrat, und dass wir Werke und zwar ersten Ranges besitzen, deren Urheber, und von Ghiberti, Vasari und Anderen hochgepriesene Malernamen, deren Werke wir nicht mit Gewissheit nachzuweisen vermögen.

Von den vielen und bedeutenden Meistern, die nach dem Ausdrucke eines Schriftstellers des XV. Jahrhunderts aus Giotto's Werkstatt wie aus dem trojanischen Rosse hervorgingen, werden

wir uns daher nur mit wenigen näher beschäftigen und mehrere übergehen oder nur flüchtig erwähnen können. Zu diesen gehören zunächst die Romagnolen Ottaviano und Pace, beide aus Faenza, und Guglielmo aus Forli, denen Vasari mehrere in ihrer heimischen Gegend ausgeführte, aber nicht mehr nachweisbare Gemälde zuschreibt und deren Namen uns nur interessiren, weil sie zur Erklärung der raschen Verbreitung des giottesken Styles beitragen; dann auch Puccio Capanna aus Florenz, der sich in Assisi niederliess und dort starb, und der im Ganzen, wenn wir die von Vasari ihm zugeschriebenen Werke *) richtig erkennen, hauptsächlich als treuer Nachahmer des Meisters Werth hat. Ob Pietro Cavallini aus Rom, der nach Vasari's ausführlicher Biographie sich schon bei Giotto's erstem Aufenthalt in Rom an ihn angeschlossen haben soll, wirklich sein Schüler gewesen, kann dahingestellt bleiben. In Rom, Assisi und Florenz wird Vieles ihm zugeschrieben; das Sicherste davon zeigt neben einer ältern Grundlage giotteske Züge, aber ohne grosse Tiefe des Ausdrucks**). Neben ihm will ich den Buonamico Buffalmacco erwähnen, der durch seinen guten Humor ein Liebling der Novellenerzähler wurde, und diesem Ruhme auch wohl einen Theil der Lobsprüche verdankt, die sowohl Ghiberti als Vasari ihm ertheilen. Von seinen Werken ist nichts mit voller Sicherheit nachzuweisen, und wenn die Fresken mit der Passion und Auferstehung im Campo santo zu Pisa, wie wahrscheinlich, von ihm herrühren,

*) Vasari I. 329. 336. Ein Crucifix über der Eingangsthüre in S. M. novella zu Florenz; einige nicht unbedeutende Fresken in der Unterkirche von Assisi (die Kreuzabnahme bei Rosini tab. XXI).

**) Vasari II. 81. Rosini II. 8. Das besterhaltene seiner Werke in Rom ist die untere Mosaikenreihe in der Chornische von S. M. in Trastevere. Abbildungen untergegangener Fresken aus S. Paolo f. l. m. bei Agincourt tab. 125. Sehr viel bedeutender ist die, freilich beschädigte, bei Rosini tab. XXI. mitgetheilte Kreuzigung in der untern Kirche von Assisi, welche dieselbe Mischung älterer und giottesker Schule zeigt und dabei energischer ist, als jene römischen Bilder. Indessen ist zu bemerken, dass Ghiberti von dem Aufenthalte des P. Cav. in Assisi und Florenz nichts sagt. Die Verkündigung in S. Marco in Florenz, welche Rosini II. pag. 9 giebt, ist ganz übermalt. — Im J. 1308 war übrigens Cavallini in Neapel mit einem Jahrgehalt angestellt. Schulz, Unteritalien, IV. S. 129, No. 334.

gehörte auch er zu den Meistern älterer Schule, die von Giotto ohne ein unmittelbares Schulverhältniss lernten*).

Unter den unmittelbaren florentinern Schülern Giotto's wird besonders Stefano hochgestellt. Vasari versichert, dass er selbst seinen Meister weit übertroffen, Ghiberti nennt ihn vor allen andern und bezeichnet seine Werke als wunderbar und von grosser Kunst, ein anderer nahestehender Schriftsteller erzählt, dass er „Affe der Natur" genannt worden sei, weil er alles, was er wollte, so vortrefflich dargestellt habe**). Sein Verdienst scheint hiernach und nach den Beschreibungen seiner Bilder in grösserer naturalistischer Wahrheit des menschlichen Körpers bestanden zu haben, indessen können wir darüber nicht näher urtheilen, da ausser einer nicht sehr bedeutenden Madonna im Campo santo von Pisa keines seiner Werke bekannt ist***) und sich nicht nachweisen lässt, dass er einen bedeutenden Einfluss auf seine Kunstgenossen ausübte †).

*) Rumohr's Zweifel an der Existenz dieses Malers ist zwar nicht begründet, wohl aber mögen die beliebten Novellen, welche von ihm cursirten, und die Vasari so ausführlich erzählt und selbst der ernste Ghiberti andeutet (fu uomo molte godente) zur Erhaltung seines Namens beigetragen haben. Da zufolge der alten aufgefundenen Liste der Malergesellschaft Buonamico Cristofani detto Buffalmacco im J. 1351 Mitglied derselben war (s. d. Note zu Vasari II. 64), kann er nicht wohl, wie Vasari angiebt, Schüler des Andrea Tafi gewesen sein. Ueber die im Text erwähnten Gemälde siehe Förster, Beiträge S. 108 und die Abbildung in den Werken des Lasinio über das Campo santo. Da die von Vasari ihm ebenfalls zugeschriebenen Bilder aus der Schöpfungsgeschichte, wie Ciampi nachgewiesen, erst nach 1390 von einem Pietro di Puccio aus Orvieto gemalt sind und schon Ghiberti Malereien des Buffalmacco im Campo santo erwähnt, ist seine Autorschaft bei jenen andern um so wahrscheinlicher.

**) Ghiberti: Stefano fu egregissimo dottore. L'opere di costui sono molto mirabili. — Landino im Commentar des Dante: Stefano è nominato scimia della natura, tanto espresse qualunque cosa volle.

***) Die Anbetung der Könige in der Brera, von der Rosini II. 125 eine Abbildung giebt, ist laut Inschrift zwar von einem Stefanus, aber auch von 1435 und daher nur durch einen groben Irrthum auf jenen Schüler Giotto's bezogen.

†) Da die Tendenz nach grösserer naturalistischer Wahrheit in den uns bekannten Werken erst einige Decennien nach Giotto's Tode vorkommt, ist es nicht unwahrscheinlich, dass auch Stefano schon dieser spätern Generation angehört habe. Vasari bemerkt selbst bei einem (jetzt untergegangenen)

Wichtiger ist uns Taddeo Gaddi (1300—1366), der Sohn des obenerwähnten, angesehenen Malers Gaddo Gaddi, als der treueste Schüler Giotto's, von dem er zur Taufe gehalten war und in dessen Werkstatt er vier und zwanzig Jahre lang, bis zu dem Tode desselben, arbeitete*). Er wurde demnächst wie in der Leitung des Dombaues, so auch als Oberhaupt der Schule sein Nachfolger, lebte dann noch ein Menschenalter und hinterliess mehrere namhafte Schüler. Vasari häuft auf seinen Namen eine grosse Menge, zum Theil noch jetzt erhaltener Gemälde, die aber sehr verschiedene Hände verrathen und zum Theil erst lange nach seinem Tode entstanden sein werden. Zum Glücke besitzen wir ein ganz sicheres von ihm mit seinem Namen und der Jahreszahl 1334 bezeichnetes Werk, welches uns als Anhalt bei Prüfung der übrigen dienen kann. Es ist ein kleines, jetzt im Berliner Museum befindliches Triptychon**). Das Mittelbild enthält die Jungfrau mit dem Kinde in einer gothischen Halle thronend nebst den anbetenden Stiftern und einigen Heiligen, von den Flügeln der eine Vorgänge aus der Geschichte der heiligen Magdalena und die Geburt Christi, der andere die Kreuzigung. Auf den Aussenseiten stehn verschiedene Heilige nebst der eigenthümlichen Darstellung, dass Maria und Johannes einander die Hände reichen, während Christus sie gleichsam einsegnet, indem er seine Hände auf ihre Schultern gelegt hat. Die Gewandbehandlung ist ganz wie bei Giotto, auch die Zeichnung im Wesentlichen dieselbe; das stumpfe Profil mit unvollkommener Ausbildung des Schädels tritt sogar bei ihm noch auffallender hervor. Diese Unvollkommenheit der Zeich-

Gemälde der himmlischen Heerschaaren in der Unterkirche von Assisi, dass man kaum glauben könne, dass es aus so früher Zeit sei, und Baldinucci (ed. Piacenza I. p. 100. 199) hält es aus unverwerflichen Gründen für wahrscheinlich, dass er Giotto's Enkel, Sohn seiner Tochter von dem Maler Riccio di Lapo gewesen, was auch auf eine spätere Zeit deuten würde.

*) Diese genauen Details verdanken wir theils dem Cennino di Andrea Cennini, der als Schüler von Angelo, dem Sohne des Taddeo Gaddi, davon wohl unterrichtet sein konnte, theils den von Rumohr (It. Forsch. II. 166) entdeckten urkundlichen Nachrichten. Vergl. Vasari a. a. O. II. 119.

**) Anno domini MCCCXXXIIII mensis Septembris Tadeus me fecit. Rumohr's Urtheil über Taddeo, It. Forsch. II. 78, ist im Ganzen treffend, wenn ich auch in der Würdigung mancher Einzelheiten abweiche.

nung, dann der dunklere Farbenton mit sehr schweren Schatten in den Fleischtheilen, namentlich am Halse, und endlich eine gewisse Uebertreibung im Ausdrucke des Ernstes, besonders in älteren Köpfen, geben seinen Bildern im Ganzen ein trübes und



Taddeo Gaddi im Museum zu Berlin.

alterthümliches Ansehn, während er im Einzelnen, besonders bei weiblichen und jugendlichen Gestalten, z. B. bei der Jungfrau auf der Geburt Christi mit Glück nach grösserer Anmuth und Milde strebt und andern Figuren, z. B. den Hirten bei derselben Scene, schon eine fast genreartige Lebendigkeit zu geben weiss. Dieselben Eigenschaften erkennen wir dann an zwei andern grössern Tafelbildern, die man ihm daher mit ziemlicher Sicherheit zuschreiben kann. Das eine, die schon von Vasari erwähnte, aus Orsanmichele stammende Grablegung Christi in der Akademie zu Florenz, ist sehr schön und würdig, obgleich der Schmerz der Leidtragenden keineswegs die Energie hat wie bei Giotto. Das andere,

ein grosses Altarwerk aus dem Kloster del Sasso in Casentino, jetzt im Nationalmuseum zu London, ist zwar von Vasari nicht ausdrücklich erwähnt, obgleich er von einer andern Arbeit Taddeo's in diesem Kloster spricht, und die zum Theil zerstörte Inschrift lässt nur das Jahr der Stiftung **1337** erkennen*), allein die Verwandtschaft mit jenem ersten, kurz vorher entstandenen Bilde berechtigt uns, es dem Taddeo zuzuschreiben. Es enthält auf der Haupttafel die Taufe Christi, auf den Flügeln St. Peter und St. Paul, in den Giebeln Gott Vater, die Jungfrau und den Propheten Jesaias, in der Predella die Geschichte Johannes des Täufers. Auch hier wieder das tiefere Colorit und besonders auf dem Hauptbilde die strenge rechtwinkelige Form der Köpfe, dabei aber schon in den Zügen Gottes und der statuarischen Heiligen eine grössere Milde und Freundlichkeit und besonders in der Predella eine grosse Anmuth und eine Menge von liebenswürdigen aus dem Leben gegriffenen Zügen. Auch sind die Formen hier weniger spröde, so dass möglicherweise die Hand eines jüngeren, damals noch zu Taddeo's Werkstätte gehörigen Künstlers mitgewirkt hat. Unter den ihm zugeschriebenen Wandmalereien werden die der Capella Baroncelli in S. Croce zu Florenz die sichersten sein. Sie enthalten das Leben der Maria, auf der einen Wand von ihrer Geburt bis zur Vermählung, auf der andern von der Verkündigung bis zur Anbetung der Könige, zwar noch in strenger unvollkommener Zeichnung und trüber Farbe, aber wiederum mit anmuthigen, aus dem Leben gegriffenen Zügen. Die Wochenstube der h. Anna, der Hochzeitszug bei der Vermählung sind schon ganz als florentinische Hergänge geschildert, und bei der Erscheinung der Engel unter den Hirten hat der Maler den Versuch einer nächtlichen, von schwachem Monde beleuchteten Scene gemacht. Daher fanden denn auch diese Compositionen solchen Beifall, dass sie von den spätern Malern dieser Schule wie ein typisches Gemeingut behandelt und mit wenigen Abweichungen wiederholt wurden. Eine solche Wiederholung findet sich schon in derselben Kirche in der von der Familie Rinuccini

*) Es sind nur die Zahlzeichen ... XXXVII. erhalten. Da aber Taddeo das Jahr 1387 nicht erlebte, wird man 1337 lesen müssen. Nro. 579 d. Kat. d. Nat.-Gall.

gestifteten Sakristei-Capelle. Vasari schreibt sie ebenfalls dem Taddeo zu, allein sie hat viel weichere Formen und wird wahrscheinlich erst um 1379, welche Jahreszahl das Altarblatt trägt, entstanden sein. Noch näher schloss sich dann Angelo Gaddi bei seinen herrlichen Fresken im Dome zu Prato dem väterlichen Vorbilde an.

Unter den Schülern Taddeo's scheint Jacopo di Casentino der bedeutendste gewesen zu sein. Er wurde bei der Gründung der Malergesellschaft zu Florenz im Jahre 1349 nicht nur in den Vorstand gewählt, sondern auch beauftragt, das Altarbild für ihre Capelle zu malen. Dies Bild ist nicht erhalten und überhaupt besitzen wir von den zahlreichen Arbeiten, die Vasari ihm zuschreibt, nur einige Figuren an den Pfeilern in Orsanmichele zu Florenz und ein Altarwerk mit vielen Gemälden hauptsächlich aus der Geschichte St. Johannes des Evangelisten aus dem Kloster von Prato vecchio, welches sich jetzt in der Nationalgallerie zu London befindet*). In beiden zeigt er sich als treuen aber etwas steifen Nachfolger Taddeo's.

Bedeutender war ein anderer Schüler dieses Meisters, Giovanni da Melano, was auch in der von Vasari mitgetheilten Sage anerkannt ist, dass Taddeo bei seinem Tode seinen Sohn Angelo an Giovanni verwiesen habe, um von ihm die Kunst, an Jacopo da Casentino, um von ihm gute Sitte zu erlernen. Wir besitzen mehrere Gemälde dieses Meisters. Auf einer Tafel in der Akademie von Florenz, auf der er sich mit vollem Namen und der Jahreszahl 1365 nennt, ist die Klage der Frauen um den Leichnam Christi in energischer aber etwas ungeschickter Weise dargestellt, indem die Leiche in aufrechter Stellung erscheint und der Ausdruck des Schmerzes in den Gesichtern der Frauen wie an ältern deutschen Statuen fast einem Lachen gleicht**). Noch geringer soll eine vor wenigen Jahren in Prato entdeckte Tafel sein, Madonna mit dem Kinde, vier Heilige und auf der Predella Scenen aus dem Leben der Jungfrau, auf der er sich wieder mit vol-

*) Nro. 580. Es stammt wie die meisten dieser ältern italienischen Bilder der National-Gallerie aus der Sammlung Lombardi. Vasari erwähnt nur, dass Jacopo für dieses Kloster gemalt habe.

**) Abbildung bei Rosini II. p. 112.

lem Namen, aber ohne Jahreszahl nennt*). Bedeutend besser sind fünf Tafeln, je zwei Heilige und in der Predella Chöre von Heiligen in kleiner Dimension enthaltend, welche man im Kloster Ognisanti in Florenz vorgefunden hat und für Theile des nach Vasari von ihm ausgeführten Altarwerkes dieser Kirche hält. Die Gestalten zeigen bei gleicher Innigkeit und ähnlicher Behandlung wie auf dem Bilde der Akademie bessere Körperkenntniss als die meisten giottesken Bilder. Aehnliche Vorzüge haben die geist- und lebensvollen Wandmalereien aus dem Leben der Maria in der unteren Kirche von Assisi, welche ihm ebenfalls von Vasari beigelegt werden, der ihn demnächst nach seiner Vaterstadt Mailand zurückkehren und daselbst viele Sachen in Fresco und Tempera ausführen lässt, die jedoch nicht wieder aufgefunden sind**).

Altersgenosse dieser beiden und ebenfalls ein unmittelbarer Schüler Giotto's war der ausgezeichnete Künstler, welchen unsere Berichterstatter bald unter dem Namen Giottino, bald als Maso oder Tommaso mit hohem Lobe überhäufen. Wahrscheinlich war er ein Sohn des oben genannten Stefano, auf den Namen Giotto's getauft und zum Unterschiede von dem grossen Meister, den er wohl nur als Knabe gekannt hatte, mit dem Diminutiv benannt***). Er soll in Florenz, Assisi und Rom viel gemalt haben

*) E. Förster in D. K. Bl. 1853 S. 172 Das Bild wurde im Commissariat der Spitäler aufbewahrt und wird jetzt wohl in der neugebildeten städtischen Gemäldesammlung sein. Die Inschrift ist hier lateinisch: Ego Johannes de Mediolano pinxi hoc opus und beweist (gegen den von Rumohr II. 84 aufgestellten Zweifel), dass der sonst italienisch geschriebene Beiname da Melano wirklich die Stadt Mailand als Heimath des Künstlers bezeichnet.

**) Vasari im Leben des Taddeo Gaddi II. 119 ff. Dass jene Tafeln in Ognisanti wirklich zu dem Hauptaltare gehörten, ist zwar nicht erwiesen (zumal Vasari den Inhalt desselben nicht angiebt), aber nach dem Style der Bilder wahrscheinlich. Weniger gewiss ist Giovanni's Autorschaft bei den Fresken von Assisi, welche Rumohr a. a. O., der sich überhaupt für diesen Maler ungewöhnlich begeistert, mit zu starkem Lobe beschreibt.

***) Die persönlichen Verhältnisse dieses Malers werden schwerlich je aufgeklärt werden. Ghiberti und Landino bezeichnen ihn beide nur mit dem Namen Maso, ohne Beifügung des väterlichen Namens. Vasari nennt ihn Tommaso di Stefano und rügt es als einen Irrthum, dass einige ihn für

und wirklich sind die ihm zugeschriebenen Fresken in den beiden ersten Orten noch grossentheils erhalten und des ihm ertheilten Lobes werth. In Florenz ist zuerst die Capella di S. Silvestro in S. Croce zu nennen. Die die eine Seite füllende Geschichte Constantins ist zwar bewegt und ausdrucksvoll, aber doch nicht über das Maass der gewöhnlichen guten Arbeiten dieser Schule hinausgehend. Dagegen sind die beiden Gemälde der andern Seite in der That höchst ausgezeichnet. Zuerst eine Grablegung Christi von tiefernstem Ausdrucke, besonders das langgelockte Haupt des Heilandes vortrefflich, dann eine sehr eigenthümliche Composition, nämlich über dem Grabe des Messer Bettino de' Bardi, eines tapfern Kriegsmannes, sein Erwachen zum jüngsten Gericht, wo in einsamem Felsenthale Engel mit Posaunen die Todten rufen, während oben der Weltrichter erscheint und der Verstorbene in voller Rüstung neben seinem Grabe andächtig betend kniet. Das ganze ausdrucksvolle Bild mit seinen wenigen Figuren und seiner schlichten, anspruchslosen Anordnung ist in der That wie ein gemaltes Gebet, einfach demüthig, innig, ganz im Geiste Giotto's und dabei mit besserer Kenntniss des Körpers. Die Krönung Mariä und einige andere Fresken der untern Kirche von Assisi, welche Vasari ebenfalls nennt, sind von gleicher Innigkeit und vielleicht noch grösserer Anmuth. Ein überaus vollendetes Werk ist endlich das Temperabild der Grablegung, einst in S. Remigio zu Florenz, jetzt in den Uffizien, indem hier neben der Tiefe des Schmerzes und der Weichheit des Gefühls in den ruhigeren Nebenpersonen, namentlich an einer blondgelockten Frau, welche knieend den Segen eines Bischofs empfängt, sich feinerer Schönheitssinn und grössere Porträtwahrheit zeigt, als in dieser Schule

einen Sohn Giotto's hielten, da er den Beinamen Giottino nur wegen der geschickten Nachahmung Giotto's erhalten habe. Dies ist indessen an sich unwahrscheinlich, da wenigstens die Bilder, welche Vasari ihm zuschreibt, Giotto nicht näher stehen wie viele andere. Allerdings ist es bei unserer Annahme, dass er wirklich Giotto's Namen geführt, zweifelhaft, wodurch der Name Thomas in Umlauf gekommen, ob durch irgend einen Irrthum oder weil er wirklich auf diesen Namen getauft worden. Indessen ist das Erste wahrscheinlich, da in den noch vorhandenen Malerbüchern der Name Tomas nur bei andern Vätern, dagegen im Jahre 1368 ein Giotto di Maestro Stefano vorkommt. Vergl. die Anm. z. Vas. II. 139.

gewöhnlich*). Giottino soll sich endlich auch in der Sculptur versucht haben und das Gerücht schrieb ihm schon zu Vasari's Zeit eine kolossale Madonna am Campanile zu.

Neben Giottino ist Bernardo Daddi zu nennen, weil er in S. Croce in der an Giottino's oben erwähnte Gemälde anstossenden Kapelle ungefähr gleichzeitig zwei ebenfalls neuerlich wieder aufgedeckte Fresken, die Martyrien der h. Stephanus und Laurentius malte und sich darin als einen guten, wenngleich minder bedeutenden mittelbaren Schüler Giotto's zeigt**).

Sculptur und Malerei standen in dieser frühen Zeit, wo die Künstler nach Ausdrucksmitteln suchten und mehr von ihrer geistigen Aufgabe, als von stylistischen Rücksichten geleitet wurden, durchweg in engster Verbindung und Wechselwirkung, und diese Beziehung war durch Giotto's Wirksamkeit als Dombaumeister noch bedeutend vermehrt. Daher müssen wir denn hier, ehe wir in der Schilderung der Maler weiter gehen, den Aufschwung betrachten, den nun auch die Plastik durch den Einfluss Giotto's nahm.

Vor allen ist hier Andrea Pisano zu nennen, der Sohn des Ugolino Nini. Ungefähr gleichzeitig mit Giotto und zwar in dem toscanischen Flecken Pontedera geboren, trat er frühe bei Giovanni zu Pisa in die Lehre und bezeichnete sich nun auch selbst***) mit dem Namen dieser Stadt. In den Jahren 1299—1305 arbeitete er noch hier am Dome, jedoch schon als selbstständig aufgeführter Geselle des Giovanni†), wird dann aber bald nach

*) Es ist richtig, dass Vasari's Angabe, dass dies Bild von Giottino sei, nur auf Vermuthung beruhet, jedenfalls ist diese aber wahrscheinlicher als die von Rumohr II. 172, welcher den noch 1440 lebenden Pietro Chelini zum Urheber desselben machen will. Das Bild, auf welchem die Jungfrau mit Engeln dem h. Bernhard erscheint, welches Rosini II. p. 132 als „schönste Arbeit Giottino's" mittheilt und das ich in der Akademie zu Florenz weder selbst bemerkt habe, noch im Katalog finde, scheint schon der Zeichnung nach später, etwa aus der Zeit des Fra Giovanni, zu sein.

**) Vasari erwähnt ihn im Leben des Jacopo da Casentino und zwar als Aretiner und als Schüler des von jenem unterrichteten Spinello Aretino. Allein Bernardo war Florentiner und bedeutend älter als Spinello, da er schon 1349 bei der Stiftung der Malergesellschaft in Florenz neben Jacopo di Casentino Beamter derselben wurde. Anm. z. Vasari II. 182.

***) An der Thüre des Baptisteriums nennt er sich als Andreas Ugolini Nini de Pisis.

†) Andreuccius pisanus famulus magistri Johannis. Cicognara III. 390.



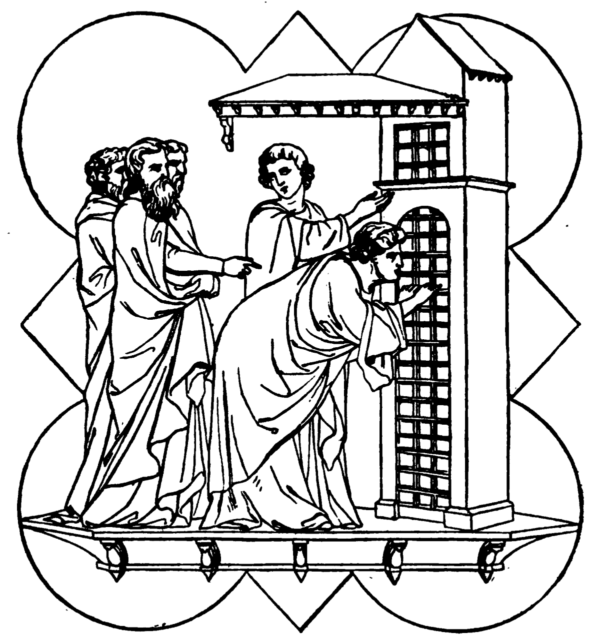
Florenz gegangen sein, wo er für den Dom und andre öffentliche Gebäude verschiedene Arbeiten ausführte, auch von da an andre Orte, selbst nach Venedig berufen wurde, und endlich so grossen Ruhm erlangt hatte, dass ihm die Florentiner ein grossartiges Werk übertrugen, wie es lange nicht ausgeführt war. Es war dies eine Broncethür von bedeutender Höhe für das Baptisterium, mit acht und zwanzig Reliefs in vier senkrechten Reihen, zwanzig mit der Geschichte Johannes des Täufers, acht mit allegorischen Gestalten der Tugenden. Im Jahre 1330 hatte er das Modell vollendet und setzte nun Namen und Jahreszahl auf den Rand der Thürflügel*); neun Jahre verflossen, ehe die Arbeit des Gusses und der meisterhaften Ciselirung vollendet war und nun die feierliche Aufstellung erfolgte, bei der, wie ein Chronist erzählt, ganz Florenz in Bewegung war und die Signoria selbst mit den Gesandten von Neapel und Sicilien sich an Ort und Stelle begab**). Gewiss war das Werk solcher Ehre werth***); es war etwas so Schönes in dieser Technik noch nicht in Italien geschaffen und noch jetzt trotz der gefährlichen Nachbarschaft der sehr viel prachtvolleren späteren Thür des Ghiberti behauptet sie vollkommen ihren Rang. Dass Giotto, wie Vasari behauptet, die Zeichnung zu diesen Reliefs gemacht, wird durch keine andere

*) Gio. Villani (lib. X. c. 176), welcher als Zunftvorsteher selbst die Besorgung hatte, giebt dieses Jahr als das des Anfangs (si cominciarono a fare le porte) an, indem er bemerkt, dass diese Thüren von Andrea in Wachs gearbeitet und dann, nachdem sie durch venetianische Meister (wie die Rechnungen ergaben, durch einen Maestro Lionardo del quondam Avanzo di Venetia) gegossen, auch von ihm gereinigt und vergoldet sein. Zufolge der Rechnungen hatte er dabei zwei Goldschmiede, Lippo Dini und Pietro di Jacopo, zu Gehülfen (Richa in d. Anm. z. Vasari II. 39).

**) Der Chronist Simone della Tosa bei Cicognara III. 396 und Vasari geben diese Details. Die Thüre stand damals in dem Portale dem Dome gegenüber und ist erst später, als die Hinzufügung der Broncethüren des Ghiberti beschlossen war, an ihre jetzige Stelle gekommen.

***) Sehr gute Stiche von Lasinio in Le tre porte del battistero S. Gio di Firenze, 1823. Zwei der historischen Reliefs sowie die Spes und Prudentia bei Cicognara Taf. 32, 33. Der reiche Fries, welcher diese Thüre umgiebt, gehört ohne Zweifel nicht Andrea, sondern einer spätern Zeit an und soll nach einer Nachricht von Vittorio, dem Sohne des Lorenzo Ghiberti, herrühren. Zum Vasari II. 39.

Nachricht bestätigt und ist sehr unwahrscheinlich, wohl aber ist ein starker Einfluss des grossen Malers auf den Bildner unverkennbar vorhanden, so dass man diesen fast einen Schüler desselben nennen kann. Es ist dieselbe Art der Anordnung und des Ausdrucks, dieselbe Gewandbehandlung. Bei den Männern finden sich auch die eckigen Formen des Gesichtes, bei den Frauen die geschlitzten Augen, obgleich beides gemässigt. Einige Male



Andrea Pisano in Florenz.

glaubt man entschiedene Anklänge an Giotto's Compositionen zu finden. Unter den allegorischen Gestalten der Tugenden hat die Spes, obgleich nicht fliegend sondern sitzend, genau dieselbe ausdrucksvolle Haltung der zum Himmel ausgestreckten Hände, wie bei Giotto in der Arena zu Padua, und auch bei den übrigen finden sich dieselben Embleme und Motive wieder, ja, man erkennt fast überall, weshalb der Bildner sich von jener malerischen Darstellung entfernt hat. Unter den historischen Scenen ist der Tanz der Tochter Herodias der Composition Giotto's in S. Croce von

Florenz nahe verwandt und bei den andern ist wenigstens die Art der Anordnung eine ganz ähnliche wie bei Giotto, ebenso direct und naiv auf den Ausdruck des Gegenstandes gerichtet, ohne Rücksicht auf das Gefällige der Darstellung oder auf technische Bequemlichkeit. Sehr auffallend ist dies bei der Bestattung des Johannes, wo sechs Jünger die Leiche und zwar in der Art tragen, dass drei mit dem Rücken gegen den Beschauer gestellt und von den drei andern nur die Köpfe und zwar ganz in der Vorderansicht zu sehen sind, obgleich dadurch besonders bei jenen seitwärtsschreitenden Rückenfiguren höchst unbequeme und besonders unplastische Bewegungen entstehen. Auch sind die Compositionen durchweg mehr nach malerischen als nach plastischen Gesetzen angeordnet, bei den Hergängen in der Wüste mit landschaftlichem Hintergrunde, bei den andern zum Theil mit perspectivisch gesehenen Gebäuden. Aber überall erkennen wir auch ein erfolgreiches Streben nach höherer Schönheit und Vollendung. Es ist der Ernst der Compositionen Giotto's ohne die Herbigkeit und Gewaltsamkeit, in die dieser noch verfiel, dieselbe Wärme der Empfindung aber in leichterer, ungehemmter Aeusserung, dieselbe Frische und Naivetät, aber verbunden mit dem feinsten Gefühl für Mässigung, Anmuth und Schönheit. In den Männern ist noch etwas von der Strenge des älteren Styles geblieben, aber Frauen, Engel, jugendliche Gestalten haben die edelste Grazie, die lieblichste anspruchloseste Schönheit*). Alles ist der Natur ge-



Andrea Pisano am Bapt. zu Florenz.

*) Der hier abgebildete Engel ist der, welcher dem Zacharias die Geburt seines Sohnes verkündigt. Lasinio a. a. O. Taf. I.

mäss, man sieht, sie ist mit Liebe betrachtet; aber dennoch herrscht das Ideale vor. Schon Giotto gab seinen Gestalten ein zwar von der Antike hergeleitetes, aber doch frei behandeltes Kostüm; schon er hatte zuweilen weibliche Gestalten in gürtelloser weiter und langer Tunica dargestellt, wohl hauptsächlich, um einfachere Massen zu erhalten; Andrea wendet dies bei jungen Mädchen fast durchgängig und zwar mit grösserer Kenntniss des Körpers so an, dass der leichte Stoff, die hervorragenden Theile berührend, die schönen Verhältnisse des Baues im Ganzen und in züchtigster Weise andeutet, eine Behandlungsweise, welche demnächst auch die Maler dieser Schule sich aneigneten. Man kann überhaupt von Andrea rühmen, dass er erst den Styl des XIV. Jahrhunderts ausbildete, ihm neben der geistigen Wahrheit und Energie nun auch das nöthige Maass der Durchbildung und Schönheit gab.

Nicht minder vorzüglich als der Erzguss der Thüre sind die zahlreichen Marmorwerke, welche Andrea theils früher, wie z. B. das Reliefbild einer sehr sinnig aufgefassten Madonna mit dem Kinde am Aeussern der Kapelle der Waisenbrüderschaft (des s. g. Bigallo) in Florenz, theils später und namentlich nach 1334 für die unter Giotto's Leitung begonnene Façade und den Campanile des Doms lieferte, wo der grösseste Theil der Reliefs mit den verschiedenen Bestrebungen menschlicher Thätigkeit und einige der oberen kolossalen Statuen ihm zugeschrieben werden. Besonders sind jene vortrefflich und namentlich unter ihnen die Gestalt des Reiters, der auf schnellem Rosse in natürlichster Haltung dahineilt, Haar und Gewand fliegend und das Gesicht mit dem Ausdrucke treibender Eile*). Bei jenen Statuen aber ist be-

*) Dieser Reiter und das Bild der Schifffahrt bei Cicognara tab. 33, die Madonna vom Bigallo tab. 11. Ueber die Statuen der Façade von S. M. del Fiore und von S. Marco vgl. Cicognara Vol. III. p. 402 und tab. 32. — Von dem Monumente des Rechtsgelehrten Cino († 1337) im Dome von Pistoja, das Vasari dem Andrea zuschreibt, hat Ciampi urkundlich erwiesen, dass es durch einen Meister Cellino di Nese aus Siena nach der Zeichnung eines andern Meisters aus Siena, dessen Namen leider in der Urkunde erloschen, gemeisselt ist. Auch ist es keineswegs im Style des Andreas, sondern viel steifer und geringer. Cicognara, der tab. 35 eine Abbildung giebt, glaubt die Zeichnung dem Goro di Gregorio aus Siena zuschreiben zu müssen. Vgl. Vasari a. a. O. II. 40 in der Anm.

achtenswerth, mit wie sicherer Hand er den Marmor für die Wirkung verschiedener Entfernungen, bald rauher, bald weicher zu behandeln wusste. Da er nach Vasari auch in Venedig gearbeitet haben soll, schreibt man ihm mit grosser Wahrscheinlichkeit einige Statuen an der Façade von S. Marco zu.

Andrea starb im Jahre 1345 zu Florenz, wo sein Sohn Nino Pisano, der als sein Gehülfe bei ihm gelebt hatte, des Vaters unfertige Werke vollendete*), dann aber nach Pisa zog, wo er im Dienste des damals regierenden ersten und einzigen Dogen dieser Republik besonders dessen (später zerstörtes) Grabmal ausführte und 1368 starb**). Von seinen Werken sind zwei Madonnen, beide in dem Kirchlein S. M. della Spina zu Pisa, sehr wichtig, weil sie ihn als einen ausgezeichneten Meister und in einer fortgeschrittenen Richtung erkennen lassen. Schon Vasari rühmt an ihm, dass er zuerst den Marmor feiner polirt und ihm so die Härte des Steines zu nehmen und die Weiche des Fleisches zu geben gewusst habe. Neben diesen Verdiensten ist aber auch das einer vortrefflichen richtigen und stylvollen Gewandung und einer lebendigeren Auffassung der Natur hervorzuheben. Die eine jener Statuen zeigt uns die Jungfrau in ganzer Gestalt mit der Krone auf dem Haupte, in jener anmuthigen und doch würdigen Biegung des Körpers, welche schon Giovanni Pisano seiner Madonna an S. Maria del Fiore gegeben hatte, das lehrende Kind leicht auf dem Arme tragend, das ausgezeichnet schöne Antlitz mit freudigem Stolze auf das Kind gerichtet. Die zweite Statue giebt die Gestalt nur bis zum Knie und stellt nicht sowohl die Himmelskönigin als ein Ideal mütterlicher Zärtlichkeit dar. Sie hat ähnliche Gesichtszüge wie dort, noch immer mit etwas schmalen, länglichen Augen, aber mit einer individuelleren Bildung des Ovals, dabei einen volleren Körperbau, und hält mit noch weicherer Biegung mit beiden Armen das bekleidete Kind, wel-

*) So eine Madonna in S. M. novella in einer Nische unter der Orgel. — Ausser Nino hatte Andrea einen zweiten Sohn Tommaso, von dem sich ein mit seinem Namen bezeichnetes, aber nicht bedeutendes Relief im Campo santo von Pisa befindet. Vgl. die Note zum Vasari II. 43.

**) Im December 1368 wurde zufolge einer von Bonaini publicirten Urkunde (Memorie inedite pag. 129 und Note zum Vasari II. 44) seinem Sohne Andrea der Rest der Zahlung für das gedachte Grabmal geleistet.

ches, in natürlichster Lage darauf ruhend, die Händchen auf die Schulter und die entblösste Brust gelegt, in halbem Schlafe eifrig trinkt, während die Mutter es mit Wonnegefühl betrachtet*). Der Gedanke, das Christkind in solcher Weise darzustellen, war keineswegs neu, aber so innig, so menschlich, und doch mit so grosser Schönheit war es noch nicht geschehen. Ausserdem werden dem Nino mit grosser Wahrscheinlichkeit die beiden Statuen einer Verkündigung zugeschrieben, welche sich auf einem Altare in S. Catarina von Pisa befinden und jedenfalls seiner würdig sind**).

Ein anderer tüchtiger Bildner aus Andrea's Schule ist Alberto Arnoldi von Florenz, der in den Jahren 1358 und 1359 viel für den Dombau arbeitete. Von ihm sind die überlebensgrossen Statuen der Madonna und zweier Engel auf dem Altare der Kapelle der Brüderschaft des Bigallo in Florenz, welche Vasari dem Andrea Pisano zuschreibt***). In dem Contracte vom Jahre 1358 über die Ausführung dieser Gestalten wurde ausbedungen, dass sie und zwar nach dem Urtheile von drei oder vier anerkannten Meistern eben so gut, fleissig und meisterlich ausgeführt sein sollten, wie die Figur der Madonna von Pisa. Da diese nicht näher bezeichnet ist, wird ohne Zweifel eine eben vollendete andre Arbeit des Meisters selbst damit gemeint sein †). Er brauchte sechs Jahre zur Ausführung der Statuen, die dann contractmässig befunden und bezahlt wurden. In der That sind sie meisterlich und würdig, aber doch etwas steif und in den scharfgebrochenen Falten der Gewänder von der Anmuth Andrea's und noch mehr von der Lebensfülle Nino's weit entfernt.

*) Vgl. recht gute Abbildungen beider Madonnen bei Cicognara Taf. XII.

**) Bonaini a. a. O. p. 65 hat Vasari's Angabe, nach welcher Nino diese Statuen im Jahre 1370 (wo er in der That nicht mehr lebte) für das Kloster S. Catarina gemacht habe, widerlegt, indem das Kloster sie erst im Jahre 1409 von einer geistlichen Brüderschaft erwarb, welche sie bisher besessen hatte. Dass sie von Nino herrühren, ist dadurch natürlich nicht ausgeschlossen.

***) Vasari a. a. O. S. 36. Die Urkunden bei Rumohr II. 106 ff. und theilweise bei Cicognara III. 416.

†) Cicognara's Annahme, dass unter der „Figura di nostra Donna di Pisa“ Nino's Werk in der Madonna della Spina gemeint sei, ist durchaus unwahrscheinlich.

Aus der Schule des Andrea Pisano ging dann aber auch ein Künstler von höchster Bedeutung hervor, Andrea di Cione mit dem Beinamen Arcangnolo und durch Verstümmelung desselben schon bei seinem Leben und in der Kunstgeschichte als Andrea Orcagna bekannt*). Er stammte aus einer Künstlerfamilie. Sein Vater Cione war ein höchst vortrefflicher Goldschmidt, von dem wir noch eine Anzahl von Reliefs an dem grossen silbernen Altarschmuck des Baptisteriums von Florenz besitzen, welche starke Anklänge giottesken Styles zeigen), sein älterer Bruder Bernardo (Nardo) und ein jüngerer Bruder waren Maler. Unser Andrea trat wahrscheinlich ziemlich frühe***) in die Werkstätte des Andrea Pisano, wo er mit der Bildnerkunst sich auch architektonische Kenntnisse erwarb. Nicht zufrieden damit, versuchte er sich aber auch, zunächst als Gehülfe seines Bruders Bernardo, in der Malerei und zwar mit so grossem Erfolge, dass er denselben weit überholte und nun auch umfassende eigene Aufträge erhielt. Er vereinigte also wie Giotto alle drei Künste†),**

*) Rumohr (II. 89) hat auch hier das Verdienst, den richtigen Namen aus den Urkunden hergestellt und dadurch eine Erklärung des räthselhaften Beinamens, wenn auch nicht seines Ursprunges (ob von einem Bildwerke, oder von einem Hauszeichen?) gegeben zu haben. Die Verstümmelung findet sich aber schon in der Liste der Malergesellschaft, wo er im Jahre 1369 als Andrea Cioni, pop. San. Michele Bisdomini Orgagnia eingetragen ist. (Zum Vasari II. 138.) Vasari führt zwar selbst die Inschriften an, in welchen er sich Andrea di Cione nennt, hat aber nicht bemerkt, dass er ein Sohn des ausgezeichneten Goldschmidts war, von dem er im Leben des Agostino und Angelo gesprochen hatte.

**) Dieser Altarschmuck wird nur am Johannistage im Baptisterium aufgestellt und sonst in der Opera del Duomo bewahrt. Die Statue daran ist von Michelozzo da Bartolommeo 1452 gefertigt. Rumohr II. 300. Siehe den Stammbaum der Familie des Cione in den Anm. z. Vasari II. 122.

***) Sein Geburtsjahr ist unbekannt, wird aber wohl zwischen 1320 und 30 fallen, da er 1354 schon bedeutende Aufträge erhielt. In die Zunft der Apotheker, zu welcher die Maler gehörten, wurde er mit seinem Bruder Bernardo zugleich im Jahre 1358, in die Compagnia der Maler erst 1368 aufgenommen. Vasari lässt ihn, 60 Jahre alt, im J. 1389 sterben; nach einem von Bonaini bekannt gemachten Dokumente war er aber 1376 schon todt (Anm. z. Vasari II. 134).

†) Vasari behauptet und legt es ihm als ein Zeichen des Stolzes aus, dass er sich auf den Gemälden Sculptor und auf den Sculpturen Pictor ge-

und hatte das Verdienst, die Fortschritte, welche Andrea Pisano gemacht, aus der Bildnerei in die Malerei einzuführen.

Von wem Bernardo, an den er sich als Maler anschloss, die Kunst gelernt, ist unbekannt; es kann sein, dass er aus der Werkstatt eines Meisters hervorgegangen, der noch am älteren Style festhielt *). Indessen tragen schon die Gemälde, welche Vasari als das gemeinsame Werk beider Brüder bezeichnet, ganz giotteske Züge. Dazu gehören besonders die drei Wandgemälde der Capella Strozzi in S. Maria novella, das jüngste Gericht, das Paradies und die Hölle. Diese letzte, von den frühern Schriftstellern am meisten erwähnt, weil sie sich getreu an Dante anschliesst, ist in der That mehr eine Illustration des Gedichtes, als eine freie malerische Schöpfung, indem sie einen Durchschnitt des ganzen Höllenschlundes mit seinen verschiedenen durch Erdstreifen oder Mauern getrennten Abtheilungen giebt. Man hat sie daher in neuerer Zeit als des grössern Bruders unwürdig, dem Bernardo allein zuschreiben wollen; allein in der That ist keine wesentliche Verschiedenheit der Hände zu erkennen. Denn die kleinern Figuren in jenen Abtheilungen sind ungeachtet der schwierigen Aufgaben, die Dante's Phantasie dem Maler stellte, sehr lebendig und mit überraschender Kenntniss des Nackten ausgeführt **). Freilich sind dann aber die beiden andern Wände sehr viel anziehender, das jüngste Gericht würdig und grossartig, das Paradies endlich, obgleich in der Anordnung einzelner Kreise von Heiligen kaum minder steif wie die Hölle, mit einer solchen Fülle schöner und dabei individuell aufgefasster und vortrefflich modellirter Köpfe,

nannt habe. Allein in der einzigen Inschrift eines Gemäldes, die wir haben, in der Capella Strozzi, sagt er ganz einfach: Andreas Cionis me pinxit, ohne seiner Eigenschaft als Bildner zu gedenken und wenn er sich auf dem Tabernakel von Orsanmichele pictor nennt, so ist das schon dadurch erklärbar, dass er kurz vorher wirklich als Maler immatrikulirt war, also officiell dieser Kunst angehörte. Ueberdies war (wie unten näher erwähnt wird) auch das Gemälde des Tabernakels wahrscheinlich von seiner Hand.

*) Das Madonnenbild in der Gallerie der kleinen Bilder in der Akademie zu Florenz mit der Inschrift: Bernardus de Florentia pinxit h. op. anno Dei MCCCXXXII, welches, da kein anderer gleichzeitiger, einigermassen bedeutender Maler Bernardo bekannt ist, von ihm herrühren dürfte, zeigt in seiner feingestrichelten Ausführung Anklänge des älteren Styls.

**) Agincourt peint. tab. 119.

dass der Beschauer wirklich ein Bild himmlischer Freude zu sehen glaubt und dass jedenfalls die bisherige Kunst nichts ähnliches aufzuweisen hat. Auch die Gewandung ist vollständig motivirt und ohne die breite Haltung Giotto's, und unter den Engeln, welche anbetend oder musicirend am Throne Christi und der Madonna knien und stehen, sind einige so grossartig und lieblich, dass sie den besten Zeiten der Kunst angehören könnten. Das Altarbild derselben Kapelle, auf dem sich Andreas de Cione de Florentia nun schon als alleinigen Urheber mit der Jahreszahl 1357 nennt, zeigt durchaus dieselben Vorzüge und lässt nicht zweifeln, dass auch die Wandbilder im Wesentlichen von ihm herrühren. Der Inhalt dieses Altarbildes ist ungewöhnlich und sinnreich; es enthält nämlich den thronenden Christus, der, von der Jungfrau und mehreren Heiligen umgeben, dem h. Petrus die Schlüssel, dem h. Thomas von Aquino das Buch überreicht, und feiert somit die Begründung der Kirche in ihrer doppelten Function als Regierung und als Wissenschaft, und zwar so, dass dem Orden der Dominicaner, dem S. Maria novella gehört, durch seinen berühmten Bruder die Ehre wird, als Vertreter der Wissenschaft zu erscheinen. Ein anderes grösseres Altarwerk, ehemals in S. Pietro maggiore von Florenz, von dem die Mitteltafeln, die Krönung Mariä nebst Gruppen von Heiligen, und eine Reihe kleinerer Bilder aus den Giebeln und der Predella in die Nationalgallerie zu London gelangt sind*), und das nach Vasari noch von beiden Brüdern gemeinschaftlich gemalt sein soll, zeigt ähnliche Vorzüge, aber in geringerem Grade.

Wahrscheinlich in Folge jener Wandgemälde der letzten Dinge in der Capella Strozzi und nicht lange darauf wurde Orcagna mit einer ähnlichen Darstellung für das Campo santo zu Pisa beauftragt. Die Hölle ist hier noch fast wie dort als der Durchschnitt eines Berges behandelt, in welchem verschiedene Felsstücke die einzelnen Marterstätten sondern, aber doch so, dass Satans kolossale Figur durchgeht und die Parallelen verbindet. Auch sind die Gruppen besser componirt, die Gestalten mehr in die Nähe gerückt und von besser motivirtem Ausdrucke; die auch hier noch zahlreichen Anklänge an Dante sind mit grösserer Frei-

*) Aus der Sammlung Lombardi Nro. 569—578 d. Kat. d. Nat.-Gall.

heit behandelt und mit neuen Gedanken des Malers gemischt. Man sieht, dass dieser die Schwächen des ersten Werkes, mochte es seine eigene Erfindung oder die seines Bruders sein, bemerkt und grössere künstlerische Selbständigkeit gewonnen hatte. Neben der Hölle ist dann das Paradies nicht gesondert, sondern in untrennbarer Verbindung mit dem jüngsten Gerichte dargestellt, welches die einfache Strenge regelmässiger Anordnung beibehalten hat, aber voll von ergreifenden und sinnreichen Zügen ist. Der Engel, welcher zu den Füssen des die Urtheilssprüche verkündenden Erzengels voll Schrecken über die verhängten Strafen sein Gesicht mit dem Mantel verhüllt, der ernst und drohend die Wundenmale zeigende Christus, den der grosse Michelangelo vor Augen gehabt, aber auch missdeutet zu haben scheint, sind bekannte, oft herausgehobene Gestalten, aber auch die Schaar gerüsteter Engel, welche mit eilendem Diensteifer aber auch mit ritterlichem Anstande die Befehle des göttlichen Gerichts vollstrecken, der Ausdruck der himmlischen Ruhe und Freudigkeit der Gerechten und die mannigfaltigen verzweifelten Bewegungen der Verurtheilten sind vortrefflich und von grossem Interesse. Noch viel geistreicher ist ein zweites, ebenfalls zwei Abtheilungen umfassendes Bild im Campo santo, das in den Urkunden des Archivs bei vorkommenden Reparaturen als Purgatorio*), jetzt aber gewöhnlich und richtiger als Triumph des Todes bezeichnet wird. Es bildet offenbar, wie Vasari es schon auffasst, eine Ergänzung zu dem in dem ersterwähnten Bilde in typisch hergebrachter Weise ausgeführten Gedanken des Weltgerichts, indem es die Gegensätze des diesseitigen Lebens zeigt, welche die des jenseitigen zur Folge haben. Auf der einen Seite des Bildes sieht man nämlich unter heiterem Himmel und in einem anmuthigen Garten vornehm gekleidete Herren und Damen sitzen, wie sie, Falken auf der Hand oder das Hündlein auf dem Schosse, auf die Töne der Harfe und Geige lauschen. Schöne Mädchen als Dienerinnen oder Hoffräulein stehn daneben, nackte Liebesgötter mit Fackeln schweben über ihnen. Sie ahnen nicht, wie nahe der Tod ihnen ist. Eine grandiose, höchst eigenthümliche Gestalt, nicht das Knochengerippe der spätern nordischen Kunst, sondern

*) Dies versichert E. Förster, Beiträge S. 109.

ein Weib (la morte) zwar mit gealterten, drohenden Gesichtszügen, aber von kräftigem edlem Körperbau, in langem dunklem Kleide, von gewaltigen Fledermausflügeln getragen, mit wild aufgelöstem Haare, eine mächtige Sense schwingend schwebt er



Orcagna im Campo santo zu Pisa.

ruhig und sicher auf sie zu. Was seine Werke sind, sieht man unter ihm; Papst, Kardinal, Bischof, Mönch, König, Königin, Damen, wohlgerüstete Ritter und Männer im Amtskleide liegen als Leichen oder Sterbende am Boden. Engel und Teufel sind bemüht, sich ihre Seelen anzueignen, und die Luft über jenen Geniessenden ist angefüllt mit Engeln, welche die Seelen der Gerechten emporführen, und mit einer grössern Zahl von wunderbaren, diabolischen Missgestalten, welche theils bewaffnet und Feuer athmend herbeieilen, theils schon mit Sündern beladen zurückkehren, die sie dann auf der Höhe eines rauhen Gebirges,

welches die andere Hälfte des Bildes füllt, in flammenspeiende Schlünde stürzen. Das Innere dieser Schlünde sieht man hier nicht, der Berg ist offenbar die Aussenseite der Hölle des ersten Bildes, wohl aber bemerken wir auf dieser Aussenseite eine Erscheinung des Friedens, der die Hölle überwindet. In einem Thale des Gebirges hebt sich eine Kapelle und daneben sehn wir das fromme Leben der hier wohnenden Anachoreten, die theils in Andachtübungen, theils mit der Beschaffung ihrer geringen Bedürfnisse beschäftigt sind. Einer dieser Einsiedler ist den Felsenpfad heruntergestiegen und trifft hier auf ein seltsames Ereigniss. Eine fröhliche Jagdgesellschaft, gekrönte Herren mit ihren Damen zu Ross, Diener mit Falken und Hunden sind hier vor einem Schauspiel angelangt, das ihre Sinne beleidigt und selbst den Pferden und Hunden Schauder erweckt. Vor ihnen liegen nämlich in offenen Särgen drei vornehme Leichen in verschiedenen Stadien der Verwesung, von Schlangen und Würmern umgeben. Es ist die bekannte Legende von den drei Lebenden und drei Todten, und jener Einsiedler, der mit dem Spruchbande in der Hand neben den Leichen steht, der h. Macarius, der die warnende Moral dieses Anblicks entwickelt. Endlich dann ganz im Vorgrunde noch eine Gruppe. Neben jenem Haufen von Leichen der höhern Stände stehn nämlich Krüppel, Blinde und Lahme, welche wie ihr Spruchband in italienischen Versen ausdrücklich sagt, den Tod als Heilung ihrer Leiden herbeirufen. Der Inhalt des Ganzen ist daher doch etwas Tieferes als der „Triumph des Todes"; es ist eine Predigt von der Eitelkeit aller irdischen Dinge und den Gefahren des irdischen Genusses und zwar zunächst in ascetischem Sinne; wer jene Warnung der drei Todten versteht, wer die Ebene des Lebens und ihre Genüsse flieht und die Einsamkeit auf der Höhe des Berges sucht, ist gesichert. Wer aber hier sich dem Genusse hingiebt, hat dort Strafe zu fürchten. Aber diese Lehre ist nicht im abstracten Tone starren Gebots, sondern mit vollem Gefühl für die Bedeutung des Schönen und Herrlichen auch in diesem vergänglichen Leben vorgetragen. Wie anmuthig ist jene Gartenscene, wie adlich jene Jagdgesellschaft selbst in der Ueberraschung des schaudererregenden Anblicks, wie lebendig sind die mannigfaltigen Eindrücke geschildert. Der eine jün-

gere König biegt sich scharf hinblickend vor, der andere hält die Hand vor Nase und Mund, der dritte wendet sich leichtsinnig ab. Neben ihm zeigt die eine der Damen lebendiges Mitleid, während die andere mit ruhigen reinen Zügen die Hand, vielleicht mit stillem Gelübde, auf die Brust legt. Dazu dann die rüstigen oder gleichgültigen Bewegungen der Diener. Selbst die Rosse, wie sie sich scheuen, oder abwenden, oder mit vorsichtiger Kühnheit den Kopf vorstrecken, sind ganz die feingebildeten, so edler Herren würdigen Thiere. Bis in die unscheinbarsten Einzelheiten erstreckt sich die Gedankenfülle des Künstlers. Oben auf dem Berge, in nächster Nähe der Einsiedler sind die Thiere im tiefsten Frieden; weiter unten an der Grenze der bewohnten Welt ist auch unter ihnen schon Krieg; der Fuchs hat den Vogel überfallen. Bei den Einsiedlern und Bettlern kommen noch die breiten Rücken und stumpfen Gesichtszüge der Schule Giotto's vor; übrigens sind die Gestalten schlanker und in allen Bewegungen meisterlich gezeichnet. Zur Erklärung dieser tiefsinnigen malerischen Dichtung sind an verschiedenen Stellen Inschriften und zwar wie sich auch bei andern Malern dieser Zeit findet, in italienischen Versen angebracht. Die Hölle hat wiederholt Uebermalungen, zum Theil sehr starke erlitten*), die andern Theile beider Bilder sind dagegen sehr wohl erhalten, aber in der Ausführung nicht so sorgsam, wie die Fresken in der Capella Strozzi, sondern kühner und roher behandelt. Dies mag indessen entweder durch eine veränderte Praxis des Meisters oder durch den Gebrauch von Gehülfen entstanden sein und giebt keinen Grund daran zu zweifeln, dass die originellen und geistreichen Compositionen wirklich von Orcagna herrühren**).

*) Schon 1379 musste sie (wie ein von Bonaini entdecktes Dokument ergiebt,) hergestellt werden, weil die Knaben, durch die phantastischen Gestalten gereizt, sie beschädigt hatten. 1530 wurde sie vollständig und nun mit Veränderung ganzer Figuren übermalt. Vergl. die Anm. zum Vasari II. 127 und eine Zeichnung des ursprünglichen Werkes in Morrona, Pisa illustrata.

**) Wie dies E. Förster, Beiträge S. 109 zu thun scheint. — Da Vasari (a. a. O. S. 128) auch noch eine Wiederholung dieser Pisaner Bilder von Andrea selbst in S. Croce von Florenz kannte, in welcher Veränderungen und Porträts damals lebender florentinischer Notabilitäten angebracht waren, so kann man ihn hier um so mehr für gut unterrichtet halten.

Alle diese grösseren Malereien werden vor 1355 entstanden sein, denn seit diesem Jahre, wo er Obermeister des Baues von Orsanmichele wurde, nahmen ihn die wichtigen architektonischen Aufträge der Republik so sehr in Anspruch, dass er schwerlich Zeit zu anhaltenden malerischen Arbeiten behielt, zumal er sich bei jenen Bauten nicht bloss durch die Oberleitung sondern auch durch eigene plastische Arbeiten betheiligte. Namentlich geschah dies bei dem Oratorium von Orsanmichele, welches ein Liebling der Florentiner geworden war und bei dessen plastischer Ausstattung die Gewerbe wetteiferten. Ob auch unter den äusseren Statuen einige von seiner Hand sind, ist zweifelhaft, wohl aber giebt das prachtvolle Tabernakel, welches das Madonnenbild des Hauptaltars umrahmt, einen Beweis seiner plastischen Kunst und seiner Vielseitigkeit. Man hält gewöhnlich dies Madonnenbild für das, welches, von Ugolino da Siena gemalt, schon seit 1292 im Rufe der Wunderthätigkeit stand. Allein dies ältere Bild war auf einen Pfeiler gemalt und wird daher ohne Zweifel bei dem grossen Brande von 1304 untergegangen sein, während das gegenwärtige ein Temperabild von ausgezeichneter milder Schönheit mit ganz giottesken Zügen und daher wahrscheinlich erst jetzt zum Ersatz jenes verlorenen, und dann muthmasslich von Orcagna selbst gemalt ist*), dessen lieblichsten Frauengestalten es entspricht. Jedenfalls ist dann das Tabernakel selbst in seinem Aufbau und seinem plastischen Schmuck eine der prachtvollsten Leistungen decorativer Kunst**). Die Anordnung selbst ist nach italienischer Weise etwas schwer, aber doch edel gehalten, und der Reichthum von zarten Details, von gewundenen Säulchen, durchbrochenem Blattwerk und andern plastischen und musivischen Ornamenten unvergleichlich. Ausser den Statuen der zwölf Apostel an der Attika neben dem Bogen des Madonnenbildes und einigen Reliefs aus dem Leben der Jung-

*) Den Beweis dieses Verhältnisses haben die Herausgeber des Vasari II. 23 bis zur Evidenz geführt.

**) Abbildungen des Reliefs mit der Präsentation und einiger Köpfe vom Tode der Maria bei Cicognara tab. XXII. XXXIV. Vollständigere von Paolo Lasinio gestochene Zeichnungen giebt das Werk: Il tabernacolo della Madonna d'Orsanmichele mit Text von Masselli. Fir. 1851. gr. f. Ein Relief, Bildhauer und Architekten darstellend, vom Aeussern von Orsanmichele bei Didron. Ann. Arch. XV. 112.

frau sind auf der Vorderseite am Friese und Basament eine Menge von Halbfiguren, dort Engel und Heilige, welche die Jungfrau preisen, hier Propheten und Tugenden angebracht, zum Theil von grosser Schönheit, die jedoch in den Reliefs einigermassen durch das Bestreben nach naturalistischer Wahrheit der Körper und Gewänder und nach starkem leidenschaftlichem Ausdrucke beeinträchtigt wird. Das Bedeutendste unter den Reliefs ist das auf der Rückseite der Altarwand, Tod und Assumtion der Jungfrau, wo die Sterbende selbst sehr edel und zart, die Apostel aber in ihrem Schmerze mit grosser, aber freilich auch hier fast an Uebertreibung streifender Wahrheit dargestellt sind.

Neben den umfassenden künstlerischen Unternehmungen in seiner Stadt hatte Orcagna auch ausserhalb eine ähnliche Wirksamkeit, namentlich am Dome von Orvieto, wo man ihn zuerst im Jahre 1357 zu einer Begutachtung über die Mosaiken der Façade einlud, dann aber auch zum Obermeister des Baues oder doch wenigstens der musivischen Arbeiten ernannte, ein Auftrag, dem er sich, sobald es der Fortschritt von Orsanmichele gestattete, eine Zeit lang widmete und dabei die Ausführung eines jener Mosaiken, der Vermählung der Jungfrau, selbst übernahm*).

Ueberblicken wir die Leistungen dieser Künstler, die Anmuth und Reinheit des Andrea Pisano, den mehr sinnlichen Liebreiz in den Gestalten seines Sohnes Nino, die himmlische Freudigkeit und den romantischen Zug in den Fresken Orcagna's, so ist es begreiflich, dass die Tradition giottesker Auffassung, wie sie Taddeo Gaddi treu bewahrt und in seinem langen Leben zahlreichen Schülern überliefert hatte, sich nicht unverändert erhielt. Der erste, bei dem wir dies wahrnehmen, ist Taddeo's eigner Sohn, Agnolo Gaddi, dessen Geburtsjahr wir nicht kennen, der aber 1396 wahrscheinlich ziemlich bejahrt starb und daher bei dem Tode des Vaters (1366) jedenfalls schon ein Mann sein musste**).

*) Vergl. die Auszüge des Padre della Valle, wonach er besonders an den Mosaiken beschäftigt scheint (cf. d. Anm. in seiner Ausgabe des Vasari II. 253), mit dem Schreiben der Signoria von Florenz an die Stadt Orvieto v. 1360 bei Gaye Cart. I. 512, in welchem seine verzögerte Ankunft wegen des Baues von Orsanmichele entschuldigt wird.

**) Sein Todesjahr ist erst neuerlich durch die Brüder Milanesi aus den Todtenregistern nachgewiesen. Vergl. ihre Vorrede zu ihrer Ausgabe

Vasari behandelt ihn mit augenscheinlicher Ungunst, die dann auf die späteren Kunsthistoriker übergegangen ist. Taddeo, so erzählt er, habe als angesehener Künstler und kluger Mann ein hübsches Vermögen erworben, dies aber für Angolo die nachtheilige Wirkung gehabt, dass er, obwohl talentvoll, sich vernachlässigt, ungleich gearbeitet, daneben Handelsgeschäfte angefangen, seine Söhne denselben gewidmet, sich bei einem derselben, der sich in Venedig etablirte, oft aufgehalten, und die Kunst eigentlich nur als Zeitvertreib geübt habe. Allein schon die Reihe von grossen malerischen und architektonischen Werken, die Vasari selbst ihm beilegt, ist damit nicht wohl zu vereinigen und noch weniger der innere Werth der noch erhaltenen, schon recht umfassenden Werke. Es scheint fast, dass der Vater der Kunstgeschichte in seinem Bemühen, den Biographien durch moralische Beziehungen Interesse zu geben, sich unsern Angelo als warnendes Beispiel für die Nachtheile des Reichthums erkoren und diesem Zwecke auch einen Einfluss auf die Würdigung seiner Werke gestattet hat. Sie haben eine viel höhere Bedeutung als er ihnen einräumt. Angelo zeichnet und modellirt richtiger, als seine Vorgänger, vermeidet die grauen Schatten der Augenhöhlen und des Halses, welche bis dahin beibehalten waren, sucht die Leidenschaften mässiger auszusprechen und bildet überhaupt die Empfindung für das Schöne und Anmuthige mehr aus. Wenn er in der Darstellung des Pathetischen, im Ergreifenden nicht bloss Giotto, sondern auch mehreren seiner eigenen Zeitgenossen nachsteht, so haben seine Compositionen dafür durch die Fülle naiver und liebenswürdiger Züge, die er einmischt, einen poetischen Reiz andrer Art, in gewissem Sinne eine höhere Lebenswahrheit. Er schlägt schon die Richtung ein, die später durch Benozzo Gozzoli weiter ausgebildet wurde. Seinem Colorit gönnt selbst Vasari ein Wort des Lobes und Cennini spricht es als

des Tractats des Cennini, 1859 pag. X. Nach der Anekdote, welche Vasari im Leben des Taddeo erzählt, dass dieser bei seinem Tode seine Söhne an Jacopo da Casentino und Giovanni da Melano als Vorbilder für Sitte und Kunst gewiesen habe, sollte man glauben, dass auch Angelo damals noch sehr jung gewesen. Im Leben des Agnolo verlegt er aber mehrere grosse Arbeiten desselben schon in die Jahre 1346 und 1348 und lässt ihn 63 Jahre alt sterben.

eine allgemein anerkannte Wahrheit aus, dass es heiterer und frischer gewesen als das seines Vaters Taddeo*). Dies Lob der Zeitgenossen mag dann wohl die Ursache gewesen sein, dass in einigen späteren Tafelbildern, die vielleicht von Gesellen gearbeitet sind, dieser „heitere" Ton übertrieben und namentlich in den Fleischtönen manierirt und rosig geworden ist.

Zu seinen frühesten Arbeiten werden die von Vasari erwähnten, noch wohl erhaltenen Fresken im Chore von S. Croce zu Florenz gehören, welche zwischen Arabesken und statuarischen Gestalten die Geschichte Kaiser Constantin's und die Auffindung des h. Kreuzes, in je vier grossen, der bedeutenden Höhe des Raumes entsprechenden Feldern und mit Figuren von mehr als zwei Dritteln der Lebensgrösse darstellen. Vasari tadelt die Zeichnung und in der That scheinen besonders in der Geschichte Constantin's die Flächen anfangs überfüllt; wenn man aber auf das Einzelne eingeht und die grosse Zahl nahe aufeinanderfolgender Momente, welche dem Künstler vorgeschrieben sein mochten, von einander löst, ist Alles verständig und mit würdigem Ausdruck vorgetragen. Selbst die kriegerischen Hergänge sind lebendig. Bedeutend schöner als diese erste ist die zweite Wand, sei es, dass der junge Künstler während der Arbeit gelernt hatte, oder dass der friedlichere Gegenstand, die Auffindung des Kreuzes durch die Kaiserin Helena, ihm mehr zusagte. Die Kaiserin selbst mit ihrem fast griechischen Profil und die Frauen ihres Gefolges sind von einer Schönheit, wie die Schule Giotto's sie nur selten hervorgebracht hatte, und scheinen zum Theil Portraits. Auch auf einem zweiten noch erhaltenen Fresco, einer Lunette über einer Eingangsthüre in das Kloster von S. Spirito, Madonna mit dem Kinde zwischen S. Augustin und S. Nicolaus, hat die Madonna sehr liebenswürdige porträtartige Züge**) und das Temperabild aus S. Pancrazio in dem Uffizien, Madonna zwischen Heiligen, zeigt besonders in den kleinen Geschichten der Predella ein feines Gefühl für Anmuth und Wahrheit. Sein grösstes und bedeutendstes Werk findet sich aber nicht in Florenz, sondern im Dome

*) Im Trattato cap. 67.

**) Abgebildet bei Rosini II. p. 166.

zu **Prato***) in der reichgeschmückten Capella della cintola, wo die heiligste Reliquie des Ortes bewahrt wird, der Gürtel der h. Jungfrau, den sie der Legende zufolge bei ihrem Aufsteigen gen Himmel dem h. Thomas hinterliess. In dreizehn Bildern stellte er hier die Geschichte der Jungfrau, die Verleihung des Gürtels an den Apostel und die Auffindung dieser Reliquie durch einen Bürger von Prato, ausserdem aber an den Gewölben die vier Evangelisten und Kirchenväter und über dem Eingange zwei Scenen aus dem Leben Christi dar. Besonders die Compositionen aus der Geschichte des Gürtels sind so lebensvoll und liebenswürdig, so voller Schönheit und Poesie, dass man sie zu den edelsten Werken der Schule zählen muss. Es ist im Ganzen noch die naive Darstellungsweise Giotto's, welche die einzelnen Dinge nur nach dem Werthe behandelt, den sie für die geistige Bedeutung des Herganges haben. Die Gebäude sind noch immer verhältnissmässig kleiner als die Menschen, die Berge einzelne Steine, die Bäume pilzartig gestaltet, so dass nur die Cypressen sich von den andern unterscheiden. Aber diese Ausführung der Umgebungen ist doch schon reichhaltiger, die architektonische Anordnung sorgfältiger für den Zweck des Bildes berechnet. Die vorherrschenden Motive zeigen oft die Traditionen der Schule und namentlich sind bei der Lebensgeschichte der Jungfrau die Bilder gleichen Inhalts in der Capelle Baroncelli in S. Croce benutzt, aber doch stets auf's Neue durchdacht, bald erheblich verändert, bald nur reichlicher ausgestattet. Auch der Ausdruck sittlicher Bewegung ist noch immer in der einfachen drastischen Weise gegeben, wie bei Giotto, aber die Gestalten selbst sind besser durchbildet, die Nebenpersonen zahlreicher, ihre Theilnahme lebendiger und mit naiven aus toscanischer Wirklichkeit entlehnten Zügen ausgesprochen, und vor Allem die weiblichen und jugendlichen Gestalten von einer Schönheit, die Giotto nicht kannte. In Beziehung auf sittlichen Ernst ist der Altmeister der Schule noch unübertroffen, aber in Anmuth und Lebenswahrheit sind seine Schüler

*) Förster im Reisehandbuche u. A. geben die Jahreszahl 1365 bei diesem Werke an, ohne dass ich weiss, worauf sie beruht. Baldinucci (a. a. O. p. 214) bringt nur urkundliche Nachrichten aus den Jahren 1367 und 1384 über andere Arbeiten Angelo's für die Domverwaltung bei.

über ihn hinausgegangen. Von Angelo's Schüler, dem schon wiederholt erwähnten Cennino di Andrea Cennini, aus Colle in Valdelsa, kennen wir keine Gemälde; das einzige, welches Vasari nennt, ist untergegangen. Auch kam er wahrscheinlich frühe und für immer von Florenz fort, da wir ihn nach neuerlich entdeckten Urkunden schon 1398, zwei Jahre nach seines Meisters Tode, in Padua ansässig, mit einer Einheimischen verheirathet und im Dienste des Signore von Padua, des Herrn von Carrara, als Hausgenosse (familiaris) angestellt finden*). Hier schrieb er auch, wie aus einzelnen Andeutungen geschlossen werden kann, wahrscheinlich erst einige Decennien später und während der unfreiwilligen Musse, die ihm der Mangel an malerischen Aufträgen liess, seine Anleitung zur Malerei, die ihn in der Klarheit seiner Vorschriften und der wohlwollenden Richtung seiner Rathschläge von seiner liebenswürdigsten Seite zeigt, und für den Mangel nachgewiesener Gemälde reichlich entschädigt.

Während Angelo Gaddi nnd die Bildner mehr auf Anmuthiges und Heiteres ausgingen, gab es in Florenz selbst andere Maler, welche treuer bei der Formbildung Giotto's stehen blieben und sogar das Ernste und Pathetische noch mehr betonten, als er. Vasari nennt keinen dieser Meister, wahrscheinlich weil eben dieser Ernst ihm und schon mehreren Generationen vor ihm den Eindruck des Alterthümlicheren gemacht und man daher ihre, ein halbes Jahrhundert später entstandenen Werke ohne Weiteres auf Giotto's eigene Rechnung gebracht hatte. Einen dieser Meister lernen wir indessen durch die Inschriften auf zweien seiner Werke kennen, den Nicolaus Petri oder vollständiger Nicolao di Piero Cierino oder Gerino aus Florenz**). Das bedeutendste unter diesen

*) Die Entdeckung dieser Urkunden verdanken wir den verdienten Brüdern Carlo und Gaetano Milanesi. Vergl. die Vorrede zu ihrer neuen Ausgabe des Trattato della pittura (Firenze, le Monnier, 1859), welche vor der einzigen älteren von Tambroni zu Rom 1821 besorgten den Vorzug nicht bloss besserer Lesarten, sondern auch der Vollständigkeit hat, indem dem von Tambroni publicirten Manuscripte 18 Kapitel fehlten, die jetzt zum ersten Male publicirt sind.

**) Piero Cierini nennt er selbst seinen Vater in der Inschrift auf der Wandmalerei in Prato, Piero Gerino heisst derselbe wiederholt in Urkunden. Gaye Carteggio II. 433. Er kommt in denselben seit 1380 vor.

Werken sind die reichhaltigen Wandgemälde der Passionsgeschichte mit lebensgrossen Gestalten im Capitelsaale des Klosters S. Francesco zu Pisa, welche er zufolge jener Inschrift im Jahre 1392 vollendete*). Obgleich also fast 60 Jahre nach Giotto's Tode entstanden, schliessen sich diese Gemälde noch genau an denselben an, das eine derselben, das Abendmahl, ist sogar mit wenigen Aenderungen eine vergrösserte Wiederholung seiner Composition auf den Schränken der Sacristei von S. Croce**). In naturalistischen Studien ist unser Maler nicht weit vorgerückt, die Zeichnung der Körper hat auch bei ihm nur allgemeine Richtigkeit, besonders die Hände, die Füsse und die Schädelbildung sind mangelhaft, die Gewänder noch wie bei Giotto ziemlich schwere Massen. Und doch hat auch ihn schon die wachsende Hinneigung zum Naturalismus ergriffen, so dass er darüber in einzelnen Fällen die einfache Vortragsweise, das Maassvolle einbüsst. Während Giotto die Nebenpersonen immer möglichst beschränkt, häuft er sie oft unnütz, während jenem wenige Berglinien genügen, um die Gegend anzudeuten, giebt er seinen landschaftlichen Hintergründen durch eine Menge steiler Felskegel und Palmen und anderer bis auf die Wurzeln sichtbarer Bäume ein phantastisches Ansehen. Im Ausdruck der Empfindungen ist er nicht so tief und so mannigfaltig wie Giotto, aber doch ergreifend und wahr, und hat dabei ein feineres Gefühl für Grossartigkeit und Erhabenheit. Die Grablegung und die Scene mit der Magdalena im Garten sind in Beziehung auf Schmerz und Innigkeit sehr ausgezeichnet, vor Allem aber sind die Auferstehung und Himmelfahrt bedeutend. Jene (wie schon bei Giotto in der Arena mit der Begrüssung der Magdalena auf einem Bilde) erscheint bei einfacher Anordnung durch die mächtige Gestalt Christi, der ganz in der Vorderansicht gesehen, mit vollem, fast schwerem Gewande und der grossen Siegesfahne ruhig aber festen Fusses auf den Rand des Sarkophages tretend, über den buntgerüsteten Soldaten

*) Vergl. die im Ganzen stylgetreuen Stiche von Paolo Lasinio in der Raccolta di pitture antiche, Pisa 1820. Ueber Nicolaus Petri im Allgem. s. Rumohr II. 224 und besonders bei E. Förster Beiträge S. 189 ff., die ausführliche Beschreibung sämmtlicher Gemälde.

**) Vergl. den Stich des Gemäldes von Nicolaus bei Lasinio mit dem von Giotto's Temperabilde bei Kuhbeil, altflor. Studien, Taf. 7.

ganz aus eigener Kraft aufsteigt, höchst grossartig. Die Himmelfahrt ist nicht so einfach, sondern eine reichere, aber streng symmetrisch geordnete Composition. In der Mitte Christus von einer Glorie anbetender und musicirender Engel umgeben und auf einer Wolke wenig oberhalb eines jener kleinen Felskegel stehend, um dessen Fuss herum sich dann die Seinigen gruppirt haben. Im Vordergrunde je vier Apostel, nicht mehr ganz (wie bei Giotto und selbst bei Andrea Pisano in ähnlichen Fällen) vom Rücken gesehen, aber doch nur mit leichter Wendung; dann im zweiten Plane und dem Beschauer zugewendet auf der rechten Seite des Hügels drei andere Apostel, auf der linken Frauen und einige Jünger und neben jeder dieser Gruppen ein weissgekleideter Engel von bedeutsamer Schönheit mit dem nach obenhin flatternden Spruchbande. Während die spätern Maler Christus in diesem Momente stets möglichst leicht, fast unbekleidet, mit flatterndem Gewande dargestellt haben, ist er hier (wie schon bei der Auferstehung) in weiter Tunica und mit einem nach Weise der Schule etwas schwer behandelten Mantel bekleidet, überdies nicht bloss mit der Siegesfahne, sondern auch mit Krone und Scepter geschmückt. Aber grade dadurch in Verbindung mit den vollen strengen Zügen des Antlitzes wirkt er recht kräftig als der gewichtige Mittelpunkt des Ganzen, dem dann an den Seiten die schönen im weissen Diaconengewande erscheinenden Engel und die symmetrische Anordnung der rings umher gestellten, sehnsüchtig emporblickenden, anbetenden, oder gegen den Glanz sich schützenden Jünger entsprechen. Das Ganze hat eine feierliche Würde, wie wenig Darstellungen dieses Moments.

Das zweite grosse und mit dem Namen des Meisters bezeichnete Werk besteht wiederum in Wandgemälden eines Capitelsaales in einem Franciscanerkloster und zwar in S. Francesco zu Prato*). Auf der Altarwand, dem Eingange gegenüber, ist die Kreuzigung dargestellt, die Gestalt Christi auch hier, wie in Pisa, mit allzuschwerem Leibe aber feinem Ausdrucke des langgelockten Hauptes; auf der rechten Seitenwand drei Momente

*) Die Inschrift hat, soviel ich weiss, Förster entdeckt, der auch diese Bilder in den Beiträgen a. a. O. und im Kunstblatt 1834 S. 27 ff. ausführlich beschreibt.

aus der Legende des Evangelisten Mathäus, oben im Giebelraume der Wand die Berufung, unten die Erweckung eines verstorbenen Königskindes und das Martyrium des Apostels, auf der linken Geschichten des h. Antonius von Padua, die jedoch durch einen spätern unbarmherzigen Einbau grossentheils zerstört sind. Die Ausführung ist flüchtiger, zum Theil augenscheinlich von der Hand eines Gehülfen, auch kommt eine Ueberfüllung der Gruppen und eine Neigung zu phantastischen Trachten vor, welche der Wirkung nicht überall günstig ist. Aber doch ist die Erzählung klar und lebendig und einige Gestalten sind von ausserordentlicher Schönheit.

In Florenz selbst wird man diesem Meister mit grosser Sicherheit die Gemälde auf der Eingangswand der Sacristei von S. Croce zuschreiben können, die Kreuztragung, die Kreuzigung (oder eigentlich Christus am Kreuze mit einigen zum Theil spätern Heiligen), die Auferstehung und darüber die Himmelfahrt, die der Maler dem dafür sehr ungünstigen Raume eines flachen Dreiecks ziemlich gut einzupassen gewusst hat, das Ganze dann nach der Weise dieser spätern Giottesken mit einer breiten mit Arabesken und Medaillons von Heiligen, Propheten und Sibyllen verzierten Einfassung. In einem in der Münze (Zecca) zu Florenz noch bewahrten Gemälde der Krönung Mariä, welches zufolge einer urkundlichen Notiz von zwei Malern, Simon und Nicolaus, angefangen war, im Jahre 1373 aber durch einen Jacobus Cini vollendet wurde, glaubt man seine Weise zu erkennen, und bei einem andern Altarwerke, das, ursprünglich für die Kirche S. Felicità gemalt, sich jetzt in der Akademie zu Florenz befindet, steht urkundlich fest, dass es von ihm, Niccolò di Piero in Gemeinschaft mit Spinello von Arezzo und Lorenzo di Niccolo gemalt und 1401 vollendet wurde. Muthmasslich gehört diesem jüngern Maler das Mittelbild, dem Niccolò aber der rechte Flügel, der die ernsteren und strengen Züge seiner Wandmalereien trägt*).

Von den bei Vasari genannten Florentiner Meistern dieser Zeit ist Gherardo Starnina (geb. 1354) nur deshalb zu erwähnen, weil er zuerst unter allen italienischen Malern sein Glück

*) Vergl. Gaye a. a. O. und die Anm. z. Vasari II. 197.



in Spanien versuchte, von wo er aber bald, nachdem er einiges Vermögen erworben, etwa um 1387 in die Heimath zurückkehrte*). In Spanien ist, soviel bekannt**), nichts von ihm erhalten und auch Florenz besitzt jetzt kein sicheres Werk von ihm, nachdem das Bedeutendste, die Wandmalereien in S. Maria del Carmine, welche Vasari rühmt, bei dem Brande dieser Kirche im Jahre 1771 untergegangen sind. Die Zeichnungen, welche Agincourt daraus mittheilt***), geben lebendige und figurenreiche Compositionen, aber ohne grosse Bedeutung.

Zur Florentiner Schule rechne ich endlich noch den Spinello Aretino, weil er, obgleich in Arezzo geboren und in seinem langen sich bis nach 1408 erstreckenden Leben fast in jedem grösseren Orte von Toscana arbeitend, der Sohn eines Florentiners, Namens Lucas, war und als Schüler des Jacopo da Cassentino mit Taddeo Gaddi zusammenhängt. Sahen wir bei Angelo Gaddi die Richtung auf anmuthigen Naturalismus mit den giottesken Traditionen verschmolzen, bei Nicolaus Petri eine Wiederbelebung der strengen grossartigen Tendenzen Giotto's, so ist Spinello der Repräsentant der Fruchtbarkeit und Handfertigkeit dieser Schule, die ihn ungeachtet seines anerkennenswerthen Talentes zur höchsten Oberflächlichkeit verleitete. Unter seinen vielen noch erhaltenen Wandgemälden sind die bedeutendsten, die aus der Geschichte des h. Ephesus und Potitus im Campo Santo von Pisa vom Jahre 1392, die aus dem Leben des h. Benedict in der Sacristei von S. Miniato al monte, die Passionsgeschichte in einem Zimmer der grossen Pharmacie von S. Maria Novella in Florenz†), endlich, muthmasslich sein letztes Werk, die aus dem Leben des Papstes Alexander III. im Saal der Prioren im öffent-

*) In welchem Jahre er als Gherardo di Jacopo Sterna dipintore in die Gesellschaft der Maler eintrat. Zu Vasari II. 200.

**) Passavant in seinem Reisebericht über Spanien nennt ihn nicht, und erwähnt auch nicht die von einem andern Schriftsteller ihm beigelegten Frescogemälde in einer Kapelle des Escurials. Vasari a. a. O. II. p. 201 Anm.

***) Peinture tab. 121. Die Tafel, welche Rosini tab. 31 ihm zuschreibt, dürfte erheblich jünger sein.

†) Die Wände dieses Zimmers gehörten früher zu einer kleinen, später aufgehobenen Kirche S. Nicola, und die Malerei wurde wahrscheinlich erst 1405 ausgeführt. Vergl. die Note zu Vasari II. 185.

lichen Palaste zu Siena*). Ausserdem sind noch mehrere Wandgemälde in seiner Vaterstadt Arezzo, und Tafelbilder in mehreren Sammlungen erhalten. In allen diesen Werken erkennt man eine fruchtbare und leichte Phantasie, eine deutliche Charakteristik, die Gewandtheit, sich in mancherlei Stimmungen, in die milder Frömmigkeit und energischer Leidenschaft hineinzudenken, eine grosse Sicherheit der Zeichnung und das Bestreben, seine Erfindungen mit Episoden und phantastischen Costümen reichlich auszustatten. Aber dabei fehlt es ihm durchweg an Tiefe; die Farbe ist zwar frisch und kräftig, aber oft bunt und unruhig bis zu höchster Rohheit, die Zeichnung ohne feineres Gefühl für die Schönheit der Linie, die Gestaltenbildung monoton, die Charakteristik zwar noch in Giotto's Manier mit directer Richtung auf die geistige Bedeutung des Moments, aber ohne die Frische und Unmittelbarkeit eigner Empfindung und Anschauung. Man fühlt, er schöpft aus zweiter Hand; die seit den Tagen Giotto's in dieser Schule so oft wiederholten Motive haben ihm schon bei der Vorstellung des Gegenstandes gedient, er hat ihn sich denselben entsprechend zurechtgelegt, und glaubt sich nun auch bei der Ausführung dieser Künstlern und Kunstfreunden wohlbekannten Typen nicht in geistige Unkosten setzen zu dürfen. Sein Leichtsinn und seine Eilfertigkeit sind so gross, dass er, obgleich er noch nicht in wirklichem Fresco, sondern in der ältern Weise malte, welche eine Vollendung in Tempera gestattete und voraussetzte, sich dieselbe oft ersparte und lieber die gröbsten Verzeichnungen und Irrthümer stehen liess.

In diesem Leichtsinn sowohl wie im Talent übertrifft er nun zwar die meisten seiner florentinischen Zeit- und Kunstgenossen, aber die Mattigkeit und Oberflächlichkeit im Gebrauche der geistigen Motive ist eine gemeinsame Eigenschaft dieser gealterten Schule. Der Geist ihres ursprünglichen Meisters hatte sich seiner Jünger so sehr bemächtigt, war so treulich von einer Generation auf die andre übertragen, dass er auch diese entfernt stehenden noch in seinem Kreise gebannt hielt und sie die Dinge von seinem

*) Vergl. den Contract vom Jahre 1408, nach welchem sein Sohn Parri Spinelli hier mitarbeitete, bei Rumohr II. 226 und bei Milanesi II. 32. Ueber Spinello's künstlerische Bedeutung spricht (im Gegensatz gegen Rumohr, der ihn mit zu günstigen Augen betrachtet) sehr gut Förster, Beiträge S. 118.

Standpunkte betrachten liess, wobei dann die typisch gewordenen Motive und Gestalten sich von selbst einfanden, die auch den Beschauern längst vertraut und alltäglich geworden waren und daher nur leiser Andeutung bedurften. Hatte Giotto in gewissem Sinne die Kunst als Schrift behandelt, so schrieb man jetzt in Abbreviaturen; weder der Maler noch der Beschauer wollten aufgehalten sein. Es bedurfte erst eines neuen Standpunktes, um zu erneuerter Beobachtung der Natur angeregt zu werden.

Das einst so mächtige Pisa, dessen Bildnerschule allen andern Städten Italiens vorangegangen war, verlor allmälig seine Bedeutung. Seitdem Giotto die Verwandtschaft der Plastik mit der Malerei zum Bewusstsein gebracht, und Andrea Pisano sich in Florenz niedergelassen hatte, zog sich auch die Sculptur mehr hierher und zum Theil (wie wir sehen werden) nach Siena. Und eben so wenig erlangte Pisa eine eigne Malerschule; die Maler, welche im Campo santo arbeiten und viele andere, die wir hier beschäftigt finden, sind Auswärtige, und die Einheimischen schliessen sich den Florentinern an und sind ohne grosse Bedeutung*).

*) Förster, Beiträge S. 87, Rosini II. 180—182 und Bonaini a. a. O. p. 88 ff. geben eine Reihe von Namen, welche zum Theil auf Bildern in der Academie gefunden werden. Das beste unter denselben ist das eines gewissen Bruno di Giovanni, welcher in dem alten Malerbuche mit der Jahreszahl 1350 aufgeführt ist und von dem Vasari im Leben des Buffalmacco (II. 57) spricht, eine h. Ursula mit ihren Jungfrauen, welche die durch eine jugendliche Gestalt repräsentirte Stadt Pisa aus Wassersnoth rettet, abgeb. bei Rosini tab. XII. Die Figuren sind ziemlich steif, aber die Köpfe der Jungfrauen nicht ohne Anmuth und von weicher Ausführung. Der Johannes Nicole pictor, welcher das auf derselben Tafel gegebene Bild aus S. Marta malte, war nicht, wie Rosini I. 260 vermuthet, der berühmte Bildhauer, sondern ein späterer Maler, der sich auf einem andern Bilde mit der Jahreszahl 1360 nennt (Bonaini p. 94). Etwas bedeutender ist jener Turinus Vanni de Rigoli, dessen mit seinem Namen und der Jahreszahl 1397 bezeichnete Altartafel in S. Paolo in ripa d'Arno neben den gewöhnlichen Eigenschaften des giottesken Styls Schönheitsgefühl und Beobachtung des Lebens beweist. Da Rigoli ein Dorf bei Pisa ist, so ist der Turinus Vanni de Pisis auf einem sehr viel schlechteren Madonnenbilde im Louvre ohne Zweifel mit ihm identisch. Die meisten übrigen in Pisa arbeitenden Maler sind Auswärtige, häufig Seneser. So ein Magister Andreuccius Bartolomei de Senis, welcher 1389 und 1390 die Sacristeischränke der Kirche

Nur einer derselben verdient einer besondern Erwähnung, Francesco Traini*), der uns durch zwei Tafelbilder bekannt ist, die ihn als einen recht bedeutenden, der älteren giottesken Schule verwandten Meister erkennen lassen. Das eine derselben, schon 1344 bis 1355 für das Kloster S. Caterina zu Pisa gemalt**), befindet sich jetzt im erzbischöflichen Seminar daselbst, und besteht aus der lebensgrossen Gestalt des Ordensstifters und aus acht kleinen Bildern aus seiner Legende. Das andre, noch jetzt in derselben Kirche erhalten, feiert den Stolz des Ordens, den h. Thomas von Aquino, in eigenthümlicher Weise, gewissermassen als das Centrum und die Vermittelung göttlich-menschlicher Weisheit. In der Mitte der Tafel auf geheimnissvoller luftiger Bank sitzend, er allein in lebensgrosser Gestalt, empfängt er Strahlen des Lichtes theils unmittelbar von Christus, der hoch oben in seiner Glorie schwebt, theils von Moses, Paulus und den vier Evangelisten, die, etwas tiefer gestellt, ihr von Christus empfangenes Licht ihm ebenfalls mittheilen, endlich aber auch von der Seite her aus den geöffneten Büchern, die Plato und Aristoteles ihm entgegenhalten, und entsendet dann seinerseits solche Strahlen aus

zu Chinseca bei Pisa mit Bildern in einem etwas trockenen senesischen Style versah (Bonaini p. 96), so ferner ein Martinus olim Bartolomei de Senis, also vielleicht ein Bruder des ebengenannten, der in den letzten Jahren des XIV. Jahrh. (1396 oder später, da die Jahreszahl beschädigt ist) sehr gute Fresken, die Kreuzigung, alttestamentarische Geschichten u. s. w. in der Kirche von Cascina bei Pisa ausführte, und demnächst mittelst Contractes vom J. 1402 mit einem Magister Johannes olim Pieri de Neapoli (beide als zu Pisa wohnend bezeichnet) ein grosses Altarwerk für die Spitalkirche S. Chiara übernahm (Bonaini p. 43 ff. und 144).

*) Das vortreffliche kleine Werk des Prof. Franc. Bonaini, Memorie intorno alla vita ed ai dipinti di Fr. Traini ed altre opere di disegno dei secoli XI. XIV. e XV. Pisa 1846, enthält ausser den Nachrichten über diesen Maler noch zahlreiche, sämmtlich aus Urkunden geschöpfte kritische Berichtigungen früherer kunsthistorischer Annahmen.

**) Die ausführliche Inschrift des Bildes enthält den Namen des Malers, aber nicht die Jahreszahl, die Rechnungsbücher des Klosters ergeben aber genaue Daten über Anfang und Ende der Arbeit, deren Jahreszahlen nicht gestatten, mit Vasari Traini für einen Schüler Orcagna's zu halten. Dieser trat erst 1358 in die Zunft, 1369 in die Malergesellschaft und kann daher schwerlich der Meister des 1344 selbstständig arbeitenden Francesco gewesen sein.

seinem geöffneten Buche auf seine untenstehenden Ordensbrüder, zwischen denen Averroes ermattet liegt, indem sein Buch von einem Strahle des Heiligen vernichtend getroffen ist.

Nur Siena, die zweite Stadt von Toscana, die grade in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts auf der Höhe ihrer Blüthe stand, hatte, obgleich nicht unberührt von dem Einflusse Giotto's, eine grössere Selbstständigkeit und Bedeutung und erfordert gesonderte Betrachtung.

In der Plastik war Siena gradezu eine Colonie der Pisaner Schule und dadurch neben Florenz die Miterbin ihres Ansehens. Als Niccolò Pisano dorthin kam, um die Kanzel auszuführen (1267), war die Stadt so arm an bildnerischen Kräften, dass sie drei seiner Gehülfen (nicht einmal die bedeutendsten) Donato, Lapo, Goro *) durch Steuerfreiheit und andre Begünstigungen dazu bewog, sich hier niederzulassen, und noch 1290 gesteht die Stadtbehörde in einer Urkunde, dass ihr Dom ohne die Hülfe des Giovanni Pisano nicht gut vollendet werden könne. Bald darauf aber änderte sich dies und schon um 1300 war Siena so reich an Architekten, Bildhauern und Goldschmieden, dass sie andern Orten aushelfen konnte. Der Dom von Orvieto verdankte, wie die Behörde der Stadt der von Siena gegenüber später anerkannte und die Urkunden es bestätigen, von seinem Beginn an (1290) seinen reichen bildnerischen Schmuck hauptsächlich Künstlern von Siena**). Auch sonst finden wir solche an den verschiedensten Orten Italiens beschäftigt. So jener Landus (Orlandus), des Pietro Sohn, der, als Goldschmidt, Glockengiesser und Baumeister berühmt, 1311 für die Krönung Kaiser Heinrichs VII. in Mailand an Stelle der alten, nicht aufgefundenen eisernen Krone eine neue machte und dann später wiederum als Goldschmidt lange in Neapel festgehalten war, bis seine Vaterstadt Siena ihn 1339 dringend zur

*) Vergl. über die anscheinend sehr mässige und mehr architektonische als plastische Wirksamkeit dieser Florentiner die Notizen bei Milanesi Documenti I. 154. Dieser Goro, Sohn des Ciuccio Ciati († 1311) ist nicht zu verwechseln mit dem Seneser Goro di Gregorio, welcher 1323 die mit 11 Statuen und vielen Reliefs geschmückte Arca di S. Cerbone in der Kath. von Massa fertigte. (Cicognara III. 297 u. 408.)

**) Vgl. oben S. 198.

Leitung ihres Dombaues berief*). Ebenso begehrt war Tino, der Sohn des Dombaumeisters Camaino, der schon 1314 das schöne Denkmal Kaiser Heinrichs VII. in Pisa, 1321 das des Bischofs Orso im Dome zu Florenz ausführte, 1319 und 1320 am Dome von Siena, dann längere Zeit theils als Bildhauer, theils als Architekt mit sehr bedeutenden Aufgaben in Neapel beschäftigt war und endlich 1336 das Grabmal des Bischofs Aliotti in S. Maria novella zu Florenz fertigte**).

Vasari hat von den vielen senesischen Bildhauern, welche die Urkunden ergeben, nur zwei gekannt, nämlich Agostino und Angelo, denen er, indem er sie für Brüder hält, eine gemeinschaftliche Biographie gewidmet hat, in welcher alle ihm bekannt gewordenen in Siena oder nach seiner Vermuthung von senesischen Bildnern gefertigten Denkmale eine Stelle gefunden haben. Fast alle Angaben dieser Erzählung, soweit man Urkunden darüber gefunden hat, sind irrig, selbst das brüderliche Verhältniss der beiden Meister. Agostino war der Sohn eines Meisters Giovanni***), Angelo der eines gewissen Ventura, sie

*) Cicognara III. 297, Milanesi Documenti I. 228 ff.

**) Die Nachrichten über Tino's Arbeiten in Toscana sind bei Milanesi Docum. I. 83 zusammengestellt, die über seine Wirksamkeit in Neapel ergeben sich aus den bei Schulz Unteritalien IV. Nro. 371, 377, 401, 413 abgedruckten Urkunden. In diesen wird der Dinus oder Tinus von Siena (denn beide Schreibarten kommen darin vor) zwar nicht als Sohn des Camaino bezeichnet, indessen wird man seine Identität um so mehr für wahrscheinlich halten müssen, als die Zeit seiner Beschäftigung in Neapel (1323—1329) der Lücke in seinen toscanischen Arbeiten entspricht. Zweifelhaft könnte sie nur dadurch werden, dass die Urkunde Nro. 413 a. a. O. ihn im Juli 1336 als einen Verstorbenen zu behandeln scheint, während er in Florenz das Grab des in demselben Jahre verstorbenen Bischofs Aliotti fertigte. Allein die Worte: quondam magistri Tini de Senis, welche bei der Ernennung eines neuen Meisters für den früher von Tinus geleiteten Bau des Schlosses Belfort gebraucht werden, lassen, zumal sie eine Hinweisung auf die dem Tinus gegebenen und auch ferner zu beobachtenden Instructionen einleiten, auch die Deutung zu, dass er nur als der aus dem Bau, nicht aus dem Leben ausgeschiedene Meister bezeichnet werden sollte. — Die schöne Inschrift des Tinus am Grabe des Bischofs Orso ist schon oben, Seite 413, mitgetheilt.

***) Dieser Agostino di maestro Giovanni verheirathete sich schon 1310, war also Zeuge und höchst wahrscheinlich Gehülfe bei der Thätigkeit des

arbeiteten auch keineswegs, wie Vasari annimmt, immer gemeinschaftlich, sondern nur an dem berühmtesten ihrer Werke, dem Grabmal des Guido Tarlati im Dome zu Arezzo, welches sie laut Inschrift im Jahre 1330 vollendeten*). Guido Tarlati war ein kriegerischer Bischof und Herr von Arezzo gewesen, der als Parteigänger Ludwigs von Bayern an mancher Schlacht Theil genommen hatte, und dessen Kriegsthaten und Verdienste um die Erweiterung des Gebiets von Arezzo seine Erben durch sein Denkmal in Erinnerung halten wollten. Dies veranlasste dann die Künstler, die in der Pisaner Schule seit den Tagen Arnolfo's übliche Form der Grabmäler etwas zu variiren; sie bildeten es zwar wie gewöhnlich als ein aus der Wand der Kirche hervorragendes, auf zwei Säulen ruhendes spitzbogiges Dach, gaben ihm aber eine ungewöhnliche Höhe, liessen das Bild der Aufnahme in den Himmel oberhalb des Sarkophages fort, und gewannen dadurch unterhalb des letzten den nöthigen, bedeutenden Raum, um nun in vier Reihen über einander je vier von aufsteigenden und mit Statuetten geschmückten Pfeilern getrennte, also zusammen sechszehn Reliefs mit der Geschichte seines öffentlichen Lebens anzubringen. Die oberste Reihe enthält nämlich die Begründung seiner Grösse, seinen Einzug in die Stadt als Bischof und eine Schilderung der Ursachen und Hergänge seiner Erwählung zum lebenslänglichen Signore von Arezzo. Die andern zwölf Felder geben seine Thaten, die Befestigung der Stadt, die Belagerung und Einnahme zahlreicher Schlösser und Städtchen in der Umgegend, die Krönung Kaiser Ludwigs, der er beiwohnte, und endlich seinen Tod. Die architektonische Anordnung des Ganzen ist nicht glücklich; nicht bloss die Breite, sondern auch die Ausladung ist zu

Giovanni Pisano am Dome. In den Urkunden lässt sich hauptsächlich seine architektonische Thätigkeit erkennen, die sehr bedeutend gewesen zu sein scheint. Namentlich war er in den Jahren 1336—1340 an dem Brunnen auf dem grossen Platze und an dem Thurme des Palastes beschäftigt, und als im Jahre 1340 nach dem Tode des Landus sein Sohn Johannes Obermeister des Dombaues wurde, bedang sich die Stadt ausdrücklich aus, dass sein Vater ihm dabei mit Rath zur Seite stehen sollte. Agostino starb 1350. Vergl. Milanesi I. 203 und die Anm. z. Vasari II. p. 1 u. 10.

*) Hoc opus fecit magister Augustinus et magister Angelus de Senis MCCCXXX.

schwach für die bedeutende Höhe. Die plastische Ausführung dagegen ist durchweg vortrefflich*). Man erkennt darin Schüler des Giovanni Pisano, die, wie dieser, vor Allem die Hergänge in ihrer Bedeutung erschöpfend darzustellen bemüht, dabei aber mit der Natur vertrauter, mit der mehr naturalistischen Anschauungsweise bereits aufgewachsen waren. Sie haben daher nicht so viel Hindernisse zu überwinden, nicht solchen Anlauf zu nehmen, wie jener Anfänger dieser Richtung; die Bewegungen ihrer Gestalten sind ungezwungen und natürlich, ohne des geistigen Ausdrucks zu ermangeln. Bei dem Tode des Bischofs ist die Klage der Frauen kaum minder heftig als bei ähnlichen Darstellungen des Giovanni, aber dennoch macht das Ganze durch die ruhigere Haltung der Geistlichen und durch die harmonische Gruppirung der Umstehenden einen milderen Eindruck. Bei den so oft wiederkehrenden Belagerungsscenen muss man das Geschick bewundern, mit dem die Meister jeder eine andere Haltung und ein besonderes Interesse zu geben gewusst haben. Die Anordnung ist dabei ganz malerisch mit ausführlicher Andeutung von Bergen und Baulichkeiten der verschiedenen Ortschaften, aber zugleich mit so feinem Verständniss des Reliefs, dass die Figuren stets leicht und ungezwungen hervortreten. Die ritterliche Haltung dieser Gestalten und selbst die Bildung der Pferde ist sehr wohl gelungen**). Die Aufgabe war gewissermassen eine neue, wenigstens ist mir kein Monument von so überwiegend weltlichem Charakter bekannt, und man muss gestehen, dass sie sie mit grossem Geschick und einer gewissen Poesie gelöst haben. Allein in der Feinheit des Schönheitsgefühles und überhaupt in Beziehung auf die höchsten Ziele der Kunst können sie dennoch dem Andrea Pisano nicht gleichgestellt werden, und am wenigsten kann man bei ihnen eine eigenthümliche Richtung erkennen. Sie folgen in dem Typischen der Körperbildung durchaus den Traditionen der Pisaner Schule,

*) Vergl. bei Cicognara Tf. 24 und 23 das ganze Monument und zwei in grösserer Dimension wiedergegebene Reliefs.

**) Vasari behauptet wiederholt im Leben des Giotto und in dem der beiden Seneser, dass jener die Zeichnung, ja sogar das Modell zu dem Monumente des Guido Tarlati gemacht habe. Allein es ist dies in jeder Beziehung, auch nach dem Stylistischen dieses Monumentes unwahrscheinlich. Cicognara III. 278.

namentlich des Giovanni Pisano, und gehen nur in der malerischen Behandlung der Hintergründe etwas weiter als dieser und als diese Schule überhaupt, vielleicht aber auch nur, weil es der Gegenstand, die Darstellung so vieler Belagerungsscenen zu erfordern schien.

Viel bedeutender und eigenthümlicher als die Sculptur ist die Malerschule von Siena. Sie leistet wirklich den Neuerungen Giotto's Widerstand, behält von den Traditionen der älteren Schule, die dieser verwarf, nicht bloss Technisches, die dunklere und mit zäherem Bindemittel aufgetragene Farbe, die grünlichen Töne des Fleisches und Anderes, sondern auch das Streben nach idealer Schönheit und kirchlicher Strenge in höherem Grade bei, und entwickelt daraus eine eigne Tendenz. Man könnte dies schon dadurch erklären wollen, dass Siena bei Giotto's Auftreten und noch während seiner Blüthezeit einen Meister wie Duccio besass, welcher die Tendenz der ältern Schule zu höchster Vollendung durchführte. Allein diese Leistungen Duccio's waren weniger die Ursache, als schon selbst eine Wirkung der Eigenthümlichkeit dieser Schule, welche vielmehr allgemeinere Gründe hatte. Während die unternehmenden scharfsinnigen Florentiner durch die Lage und die Geschichte ihrer Stadt mehr auf das bewegte Leben, auf die mannigfaltigen Erscheinungen der sittlichen Welt gerichtet waren, hatten die Bewohner dieser stilleren Berggegend innerlichere Bedürfnisse, die Neigung zu sinnender Betrachtung, zu schwärmerischer Erregung, zu ascetischem Ernst. Ihre Stimmung war eine weichere, ihre Richtung im Gegensatze gegen die pathetische und dramatische der Florentiner eine mehr lyrische. Sie verbanden mit dem Begriffe des Schönen den des Feierlichen und Ernsthaften*). Freilich kamen die Künstler dieser Schule vielfach mit denen der mächtigeren florentinischen in Berührung und

*) In einem Decret der Commune von 1329 (Milanesi I. 193) wird ein Bild des Pietro Lorenzetti nicht bloss als tabula honorabilis et valde pulcra, sondern auch deshalb gerühmt, weil die Jungfrau Maria und die anderen darauf befindlichen Heiligen „seriosius“ gemalt seien. — Jedenfalls ist die Phrase, mit der Lanzi seinen Abschnitt über diese Schule beginnt: Lieta scuola fra lieto popolo, wohl bloss von der Inschrift auf dem Bilde des Guido (siehe oben S. 337) hergeleitet und als Charakteristik der künstlerischen Richtung unendlich schief.

blieben nicht unempfänglich für den Reiz tieferer Gedanken und grösserer Lebendigkeit. Aber doch erhielten auch diese hier eine andere Geltung und jedenfalls blieben die technischen Verschiedenheiten und der Grundton jener weicheren Stimmung bestehen.

Anfänge dieser localen Richtung finden wir schon bei einem Zeitgenossen Duccio's, dem Maler Segna oder vollständiger Segna di Bonaventura, der in den Urkunden von 1305 bis 1319 vorkommt, und von dem die Sammlung der Academie ein inschriftlich bezeichnetes Fragment eines Altarwerkes, vier Halbfiguren von Heiligen, bewahrt. Die Carnation hat noch die grünen Töne, das Gewand der Madonna sogar noch die gestrichelte Behandlung der ältern Schule, die Formenbildung schliesst sich an Duccio an, aber mit gesteigerter Zierlichkeit; Hände und Finger sind ungemein lang und mit bewusster Grazie gehalten, die Gesichtszüge mit kleinem Munde, feingebildeter Nase und schon etwas geschlitzten Augen geben den Eindruck des Zarten, der Kopf der Madonna auf dem überaus dünnen Halse ist schmachtend geneigt, und der des Evangelisten Johannes mit seinen langen, röthlichen Locken fast jungfräulich süss *).

Aehnlich scheint die Richtung des Ugolino da Siena gewesen zu sein, dessen Arbeit auch in Florenz gesucht wurde und den Vasari, angeblich wegen ihrer grossen Freundschaft, mit dem Florentiner Stefano zusammen behandelt. Das nachher wunderthätige Madonnenbild, welches er an einem Pfeiler von Orsanmichele gemalt hatte, ist untergegangen, und das grosse Altarwerk, welches Vasari noch in S. Croce sah, befindet sich nicht mehr an Ort und Stelle. Indessen sind erhebliche, mit dem Namen bezeichnete Fragmente desselben in einer Privatsammlung in England entdeckt **); darunter eine Madonna von grosser Schönheit, Halbfiguren von Heiligen und die Passionsgeschichten der Predella,

*) Vergl. eine gute Abbildung bei Rosini II. 28. Dieser giebt ihm nach Romagnoli die Lebensdauer bis 1327, während die Herausgeber d. Vasari II. 165 die im Texte enthaltene Nachricht mittheilen. Der Nicholaus Segne, welcher sich auf einem grossen Crucifix von gemässigter, aber doch noch alterthümlicher Haltung mit der Jahreszahl 1345 nennt (Acad. zu Siena Nro. 63), ist wahrscheinlich sein Sohn.

**) Durch Waagen (K. u. Kunstw. I. 393) in der Sammlung von Young Ottley „Ugolinus de Senis me pinxit".

alles mit einer Mischung byzantinischer Ankläuge und giottesker Züge und mit demselben Bestreben nach Idealität und Zartheit *).

Viel bedeutender als diese Meister ist ihr Landsmann und Zeitgenosse Simon Martini, den Vasari irrig Simou Memmi nennt, während nur seine Frau eine Tochter des Memmo und der Maler Lippo Memmi, mit dem er zuweilen zusammen arbeitete, nicht sein Bruder, sondern sein Schwager war. Sein Geburtsjahr wird ungefähr um die von Vasari angegebene Zeit (1284) fallen, er starb 1344 und zwar zu Avignon, wohin er 1339 an den päpstlichen Hof berufen war **). Der Umstand, dass er in Avignon Petrarca persönlich kennen lernte, der ihn in einem seiner Briefe neben Giotto als den vorzüglichsten Maler seiner Zeit nennt, dass er diesem dann das Porträt seiner Laura malte, über welches der Dichter sich in drei Sonetten begeistert ergiesst und den Künstler mit Phidias und Polyklet, Zeuxis und Praxiteles vergleicht, hat seinen Ruhm auch in den Zeiten erhalten, wo der Sinn für mittelalterliche Kunst erloschen war ***). Allein die grosse Verbreitung

*) Die Lebenszeit dieses Meisters steht nicht fest. Vasari lässt ihn in der ersten Ausgabe 1339, in der zweiten 1349 in hohem Alter sterben, in den Urkunden von Siena sind 1317 und 1324 zwei Maler mit dem Namen Ugolino, aber verschiedenen Vätern erwähnt, ohne dass sich bestimmen lässt, ob einer mit dem Urheber jenes Bildes identisch sei. Vergl. die Note zu Vasari II. 20.

**) Die Familienverhältnisse Simon's und mithin der Irrthum in Vasari's Angaben über sein Verhältniss zu Lippo Memmi sind durch die Urkunden und durch die Inschriften der Gemälde vollkommen ausser Zweifel gesetzt. Seine Geburt lässt sich danach bestimmen, dass er 1315 schon ein bedeutendes Gemälde in seiner Vaterstadt ausführte. Jahr und Ort seines Todes sind im Nekrolog der Dominicanerkirche zu Siena eingetragen. Vgl. Milanesi I. 216 und 243 und die Noten der Herausgeber z. Vasari II. 86 ff. Bemerkenswerth und zugleich für den Zeitpunkt seiner Berufung nach Avignon entscheidend ist eine Urkunde vom 8. Febr. 1339, durch welche der Rector eines Klosters von Siena ihm und seinem Bruder Donatus (der ebenfalls Maler war und wahrscheinlich seinen berühmteren Bruder bei dieser Gelegenheit als Gehülfe begleitete) Vollmacht zur Verhandlung der Rechtsgeschäfte desselben am päpstlichen Hofe gab. Auch für die Commune von Siena hatte er an diesem Hofe Geschäfte geführt, wofür seine Auslagen zum Theil nach seinem Tode erstattet wurden. Milanesi I. 216. 219.

***) Auch Vasari verräth hier einmal, dass seine Liebe und Verständniss für diese ältere Kunst nicht weit reichen, indem er findet, dass Petrarca's

seiner Werke und die Bestellungen und Berufungen, die er bei seinem Leben erhielt, beweisen, dass er seinen Ruhm nicht erst jener Empfehlung verdankte, und seine erhaltenen Werke setzen sein Verdienst ausser Zweifel. Vasari erklärt ihn für einen Schüler Giotto's, aber seine Werke, namentlich schon sein erstes Jugendwerk, beweisen das Gegentheil. Es ist dies das grosse Frescobild, welches mit Einschluss seiner Randverzierungen die ganze fast 40 Fuss breite und 50 bis 60 Fuss hohe Wand im grossen Rathssaale des öffentlichen Palastes von Siena füllt. Madonna sitzt auf dem Throne unter einem reichen, von acht Heiligen getragenen Baldachine, auf ihrem Schoosse steht das segnende Kind, auf jeder Seite knien zwei Engel, Körbe mit Blumen darreichend, und die vier Patrone der Stadt, dahinter dann noch andere Engel und Heilige, zusammen (ohne die Heiligenköpfe in der Einrahmung des Feldes) über dreissig Figuren. Die Anordnung ist ungeachtet der vielen Köpfe und Heiligenscheine klar, edel, und frei von der Monotonie horizontaler Linien, die sich dabei so leicht einfindet. Die Ausführung zeigt noch Anklänge des älteren Styles und Unvollkommenheiten in der Modellirung und Zeichnung, aber die Jungfrau und das Kind sind von so grossartiger Schönheit und die übrigen Gestalten von so zarter Empfindung und so liebenswürdiger Unschuld und Innigkeit, dass das Ganze zu den anziehendsten Werken dieser Zeit gehört und ganz dem schlichten und frommen Geiste entspricht, den einige am Fusse des Thrones angebrachte italienische Verse ausdrücken*). Eine

Aeusserungen „dem armen Leben Meister Simon's“ mehr Ruhm gegeben hätten und geben würden, als alle seine Werke. Die Sonette Nro. 56, 57 u. 99 in Petrarca's Gedichten sind auch bei Cicognara III. 307 abgedruckt.

*) In einem ersten Verse scheint das Christkind zu sprechen:

Li angelichi fiorecti, rose e gigli
Onde s'adorna lo celeste prato
Non mi diletton più chè buon consigli
Ma talor veggio chi per proprio stato u. s. w.

(Die Engelsblumen, Lilien und Rosen, mit denen sich der Himmelsgarten schmückt, Erfreuen mich nicht mehr als guter Rath. Doch manchmal seh ich, der zu eignem Vortheil Verachtet mich und täuschet meine Stadt etc.)

In einem zweiten Verse, der ausdrücklich als Responsio virginis ad dicta Sanctorum überschrieben ist, eröffnet sie den Heiligen, dass sie ihre frommen, ehrsamen Bitten erhören werde. Aber für die Mächtigen, welche

darunter befindliche, aber theilweise zerstörte Inschrift lässt noch die Jahreszahl 1315 und die Worte: Simon's Hand (Man di Symone) erkennen, welcher mithin diese grosse Arbeit, wenn er wirklich erst 1285 geboren war, schon im Alter von zwanzig Jahren vollendete*).

Unter der grossen Zahl seiner Tafelbilder sind zwei vom Jahre 1320. Das eine, inschriftlich mit dieser Jahreszahl und als Opus Simon Martini bezeichnet, befindet sich noch jetzt an seiner ursprünglichen Stelle und besteht aus fünf in der Altarwand einer kleinen Capelle im Innern des Klosters S. Domenico zu Orvieto eingemauerten, miniaturartig feinen Bildern, welche die Madonna mit dem Kinde, das mit Hemdchen und Mantel bekleidet ein Buch

die Schwachen bedrücken, oder für solche, die das Land betrügen würden, werde ihre Bitte nicht gelten. Siehe die Verse vollständig in der Anm. zu Vasari S. 101 und bei Milanesi a. a. O. S. 219. Eine Abbildung der Madonna mit dem Kinde aus dieser Composition giebt Rosini tab. VI. unter dem Namen des in der folgenden Note erwähnten Mino.

*) Die Geschichte dieses Bildes war lange höchst zweifelhaft. Man fand nämlich in den Rechnungsbüchern der Stadt eine im J. 1289 an einen gewissen Mino geleistete Zahlung für eine von ihm im Rathssaale gemalte „Madonna nebst andern Heiligen", dann unter dem J. 1315 keine hieher gehörige Ausgabe, wohl aber im J. 1321 eine an Simon geleistete nicht unbedeutende Zahlung für Herstellung der „majestas in sala palatii". Man glaubte daher annehmen zu müssen, dass das Bild eigentlich von Mino gemalt sei und von Simon nur eine freilich fast zu völliger Uebermalung gewordene Herstellung erhalten habe. Indessen erregte diese Annahme angesichts der gleichmässigen Durchführung des Bildes und mit Rücksicht auf die darauf befindliche Jahreszahl 1315 Bedenken, welche man durch mehr oder minder scharfsinnige oder kühne Hypothesen zu lösen suchte (Rumohr II. 95, Förster Beiträge S. 165, Gaye Carteggio II. 429 ff.). Alle diese Schwierigkeiten sind aber jetzt dadurch beseitigt, dass Milanesi (Documenti I. 219 und im Vasari II. 100) bewiesen hat, dass der Palast seit dem J. 1295 durch Ankäufe von daneben liegenden Häusern und durchgreifende bauliche Aenderungen so umgestaltet wurde, dass auch die Mauer, welche das Bild des Mino enthielt, gefallen sein musste. Das gegenwärtige Gemälde wird daher ganz das Werk Simon's und vom Jahre 1315 sein, jedoch mit der Herstellung von 1321, welche so frühe schon durch eine Sorglosigkeit der Behörden, von der die Urkunden Spuren enthalten, nöthig geworden war. Dass das Bild vor dieser Herstellung wesentlich dieselben Züge trug, ergiebt sich auch daraus, dass Simon's Schwager Lippo Memmi es (wie unten näher erwähnt wird) schon 1317 in S. Gimignano wiederholte.

in der Hand hält, und auf jeder Seite zwei Heilige, Magdalena und Petrus, Dominicus und Paulus in halben Figuren enthalten. Die grünlichen Fleischtöne und die Züge der beiden Frauen sind noch ziemlich byzantinisch, aber diese haben schon die geschlitzten Augen der Schule Giotto's, und die beiden Apostel, der kräftige Paulus mit hoher Stirn und nachdenklichem Antlitz, und der sehr mild gehaltene Petrus in Bischofstracht mit weissem Haar und Bart zeigen die diesem Meister eigenthümliche feine Ausbildung. Die Gewänder sind fast wie bei Giotto einfach und mit wenigen Falten gegeben.

Das andre in demselben Jahre gemalte Bild war ein grosses in die Dominicanerkirche S. Caterina zu Pisa gestiftetes Altarwerk, das jedoch nach der Aufhebung des Klosters vernachlässigt und theilweise verloren ist, so dass von den ursprünglichen 35 Abtheilungen nur noch 14 und zwar theils im erzbischöflichen Seminar, theils in der Sammlung der Akademie erhalten sind. Zum Glück findet sich am ersten Orte noch die Haupttafel vor, Maria mit dem Kinde, mit der Inschrift: Symon de Senis me fecit. Ueber ihr im Giebel Gott Vater, in der Predella eine Pietà d. h. Christus als Leidender im Sarge sitzend und neben ihm Maria und der Evangelist Marcus, in den übrigen theils grösseren, theils kleineren Feldern durchweg einzelne oder paarweise gestellte Apostel und Heilige*). Die unvollkommene Erhaltung dieses umfassenden Werkes ist um so mehr zu bedauern, als es zu den schönsten Leistungen Simon's gehört und seine Vorzüge vielleicht deutlicher zeigt, als irgend ein andres. Dramatisches Leben wie bei Giotto, tragische Effecte muss man nicht darin suchen, ebensowenig die Grossartigkeit der Mosaiken oder selbst Cimabue's

*) Das Verdienst der Entdeckung dieses Werkes scheint E. Förster zu haben, der es in den „Beiträgen“ S. 166 ff. ausführlich beschreibt, sonderbarerweise aber ohne anzugeben, in welcher Stadt er es gefunden, weshalb denn Kugler in seiner Geschichte der Malerei I. S. 345 es in Siena vermuthete. Nähere Untersuchungen darüber hat später Prof. Bonaini (Memorie inedite pag. 36) angestellt und aus den Annalen des Klosters ermittelt, dass das Werk im Jahre 1320 ausgeführt ist. Vergl. zu Vasari II. 94. Die Inschrift auf dem Bilde widerlegt Vasari's Meinung, der dasselbe dem Lippo Memmi zuschrieb. Eine Abbildung der h. Catharina giebt Förster a. a. O. auf Taf. III.

oder auf der andern Seite eine naturalistische Durchführung. Die Zeichnung ist sicher, aber doch nicht ohne Mängel, die Ausführung von miniaturartiger Feinheit und weichster Vollendung, aber ohne kräftige Modellirung, die Farbe dunkel und fast schwer, ohne grossen Umfang der Töne, jedenfalls ohne besondern Reiz. Aber dafür spricht sich in Gesichtern und Formen das feinste Schönheitsgefühl, im Ausdrucke milder Ernst, zarte Demuth, innigste Verehrung und Liebe aus. Man fühlt, der Meister war von der Heiligkeit seiner Gegenstände durchdrungen, er setzte seine beste Kraft daran, ihr zu genügen, seine zarte Behandlung erweckt auch in uns das Gefühl, dass hier heiliger Boden sei und ermahnt uns zum ehrfurchtsvollen Auftreten. Aehnliche Verdienste hat ein andres, zwar nicht datirtes, aber mit Simon's Namen bezeichnetes Altarwerk in S. Lorenzo von Neapel*), dem h. Ludwig, nicht dem französischen Könige, sondern dem neapolitanischen Prinzen und Bischof von Toulouse gewidmet, dessen Geschichte die Predella in fünf ziemlich lebendig dargestellten Momenten erzählt, während auf dem Hauptbilde der Heilige in bischöflicher Tracht thronend seinem daneben knienden Bruder König Robert die Hand auf das gekrönte Haupt legt. Die Verkündigung, welche, ursprünglich für den Dom von Siena bestimmt, auf Umwegen in die Uffizi zu Florenz gerathen, und die er laut Inschrift im Jahre 1333 und gemeinschaftlich mit seinem Schwager Lippo Memmi malte**), hat durch Restauration und selbst Uebermalung gelitten und scheint daher in der Ausführung stumpfer und geistloser. Die Composition aber, der schöne, ehrfurchtsvolle, mit dem Myrthenkranze bekrönte Engel und die Jungfrau, die sich überrascht, nicht erschreckt, abwendet, ist wieder poetisch gedacht und anziehend, und die beiden Seitentafeln. S. Giulietta und S. Ansano sind auch in der Ausführung zarter und edler. Von grossem Reize sind vier kleine zusammengehörige Tafeln, welche aus Dijon in das Museum zu Antwerpen gelangt

*) Symon de Senis me pinxit. Eine ausführliche Beschreibung giebt E. Förster im D. K. Bl. 1857 S. 148. Der Stich dieses Bildes, den Schulz vorbereiten lassen, ist mit seinem grossen Werke über Unteritalien noch nicht, wie erwartet wurde, erschienen.

**) Simon Martini et Lippus Memmi de Senis me pinxerunt a. D. MCCCXXXIII.



sind, die beiden Gestalten der Verkündigung, die Kreuzigung und Kreuzabnahme enthaltend, noch vorzüglicher scheint aber das in der öffentlichen Sammlung zu Liverpool*) befindliche, laut der Inschrift: Symon de Senis me pinxit a. D. MCCCXLII nur zwei Jahre vor seinem Tode gemalte Bildchen mit der ungewöhnlichen Scene, wo Joseph und Maria dem zwölfjährigen Christusknaben Vorwürfe machen, dass er sie verlassen habe.

Unter der grossen Zahl nicht bezeichneter Tafelbilder, welche in der Weise dieses Meisters gemalt sind und in den Sammlungen seinen Namen führen, werden die meisten allerdings von Schülern und Nachahmern, einige aber auch von seiner eignen Hand herrühren**). Dagegen ist dies bei dem ihm mit grosser Sicherheit und zwar auf Grund der angeblich von Petrarca darunter geschriebenen, Simon's Namen enthaltenden Verse beigelegten Titelblatte eines Virgil's in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand sehr unwahrscheinlich***). Der unbekannte Verfasser dieser Verse mag in gutem Glauben gewesen sein, aber er irrte sich. Das Blatt enthält den Dichter Virgil, der mit dem Buche auf dem Schoosse und dem Griffel in der Hand unter einem Baume im Grase sitzt, während eine nicht näher bezeichnete männliche Gestalt vor ihm einen Vorhang lüftet und ihm den gerüsteten Aeneas, einen am Weinstocke beschäftigten Bauer und einen Hirten bei seinen Schafen, also den Inhalt seiner drei grossen Gedichte zeigt; aber alles dieses in sehr kunstloser Uebereinanderstellung und in fast roh zu nennender Behandlung, die in keiner Weise seinen, in viel höherem Grade miniaturartig ausgeführten Tafelbildern entspricht.

*) Waagen Kunstw. u. K. in England II. 390.

**) Bei zwei Triptychen in der Akademie zu Siena, eines mit der Jahreszahl 1336, Madonna mit dem Kinde nebst Engeln und Heiligen, Geburt und Kreuzigung, und ein anderes, Madonna mit dem stehenden Kinde, St. Johannes der Täufer und ein Bischof auf den Flügeln, so wie bei der Madonna Nro. 1071 im Berliner Museum möchte es anzunehmen sein.

***) Abbildung der Miniatur in der Grösse des Originals bei Rosini im Atlas Taf. XVI. Der Vers:

Mantua Virgilium qui talia carmina finxit
Sena tulit Symonem digito qui talia pinxit

ist (wie schon Förster, Beiträge S. 162 bemerkt) doch wirklich zu geistlos und plump, um für Petrarca's eigenes Werk zu gelten.

Ob wir ausser jenem Jugendwerke von 1315 noch Wandmalereien unseres Meisters besitzen, ist zweifelhaft. Von den vielen, die Vasari nennt, sind die im Kapitelsaale von S. Spirito schon 1560 untergegangen, die, welche er in Avignon gemalt haben soll, nicht zu entdecken, die in der Capella degli Spagnuoli bei S. Maria novella von Florenz wahrscheinlich erst einige Jahre, und die Geschichten des h. Ranieri im Campo santo von Pisa, wie völlig feststeht, erst ein ganzes Menschenalter nach seinem Tode angefangen *). Dass Vasari bei der Madonna mit Engelschören im Campo santo von Pisa besser unterrichtet gewesen, ist zu bezweifeln, das Bild **) hat nicht die Feinheit des Ausdrucks, wie man sie von Simon erwarten darf und scheint nach den Formen und Trachten einem spätern Giottesken anzugehören.

Von seinem Schwager Lippo Memmi, besitzen wir ausser dem bereits erwähnten Bilde von 1333, auf dem er sich als Simons Mitarbeiter nennt, noch zwei mit seinem Namen bezeichnete Arbeiten; zunächst eine Wandmalerei im Palazzo publico des Städtchens S. Gimignano vom Jahre 1317, welche abgesehen von einigen Aenderungen und dem hinzugefügten Bildniss des damaligen Podestà eine Wiederholung der zwei Jahre vorher im Stadthause von Siena ausgeführten Composition Simon's ist, und dann ein Madonnenbild in Tempera im Besitze des Herrn Hofrath Fr. Förster zu Berlin. Dies letzte ist ungemein zart und wetteifert in Innigkeit und Anmuth mit Simon's eignen Bildern, während jenes derb gehalten ist und die Feinheiten des Originals sehr abstumpft.

Zeitgenossen Simons waren die Brüder Pietro und Ambrogio di Lorenzo oder Lorenzetti ***), jener ohne Zweifel

*) Nach den von Bonaini (s. d. Anm. z. Vasari II. 93) beigebrachten Rechnungsauszügen sind die dem Simon zugeschriebenen Theile dieser Geschichten erst 1377 und 1380 von einem unbekannten Maestro Andrea di Firenze und von Barnabà (wahrscheinlich da Mutina) gemalt. Von der Capella degli Spagnuoli wird weiter unten die Rede sein.

**) Taf. 42 unter den Stichen Lasinio des Sohnes nach den Fresken des Campo santo.

***) In den Urkunden (Milanesi I. 193 ff.) erhalten sie bald den einen bald den andern beider Beinamen. Auf einem gemeinschaftlichen Wandgemälde von 1335 im Hospital zu Siena, das nicht mehr existirt, nannten sie sich: Petrus Laurentii et Ambrosius frater ejus, und denselben väterlichen Namen führen sie auch auf den von jedem einzeln ausgeführten

der ältere, da er schon 1305 eine bedeutende Zahlung für ein Gemälde empfängt, während dieser nicht eher als 1323 vorkommt. Bei jenem ist das letzte Datum das eines Bildes in der Sacristei des Domes von Siena, 1342, dieser lebte urkundlich noch im J. 1345. Vasari macht, wie Simon Martini, so auch Pietro zu einem Schüler Giotto's, seine Bilder widersprechen dem aber und lassen vermuthen, dass er von Duccio oder einem andern einheimischen Meister gelernt habe; sein Bruder muss entweder von ihm oder von demselben Meister unterrichtet sein, denn beider Manier ist sehr ähnlich. Ihre Zeichnung hat noch alterthümliche Züge, ihre Farbe ist dunkler und kräftiger als die der Florentiner, aber sie haben doch schon den Einfluss Giotto's erfahren und verbinden mit dem Ernst und der kirchlichen Strenge der Seneser das Streben nach Mannigfaltigkeit, Gedankenreichthum, und nach dem Ausdrucke des Leidenschaftlichen, welches jener hervorgerufen hatte. Das grösseste unter den dem Pietro Lorenzetti zugeschriebenen Gemälden, das Leben der Einsiedler im Campo santo von Pisa, ist eine höchst umfassende Composition, der zwar in gewissem Grade eine öfter wiederholte byzantinische Darstellung desselben Gegenstandes zum Grunde liegt, aber doch so, dass sie mit einer Fülle von sehr originell gedachten und sehr lebendig ausgeführten Episoden bereichert ist, die uns das Leben und Leiden dieser heiligen Männer, ihre Visionen und Kasteiungen, Kämpfe mit Dämonen und Versuchungen u. s. w. vor Augen führen, und das Bild zu einem sehr anziehenden machen*). Die Ausführung

Werken. Auch auf der Tafel des Pietro von 1340 in den Uffizien lautet er so, obgleich Vasari: Petrus Laurati gelesen zu haben glaubte, und, indem er ihm unter diesem Namen eine Biographie widmete, nicht ahnte, dass er der Bruder des später ausführlich von ihm erwähnten Ambrogio Lorenzetti sei. Auf einer Tafel mit der Madonna und vier Heiligen in der Pieve zu Arezzo lautet zwar die Inschrift: Petrus Laureati hanc pinxit dextra Senensis. Allein diese Inschrift, deren Ton schon zeigt, dass sie nicht aus dem XIV. Jahrh. herrührt und die auch Rumohr verdächtig fand (II. 107), wird ohne Zweifel Vasari zu ihrem Urheber haben, da er bei einer auf seine Kosten ausgeführten Verschönerung dieser Kirche sich, wie er erzählt, auch mit diesem Bilde beschäftigte und demselben, indem er es von dem Hauptaltare verdrängte, eine andere Stelle verschaffte.

*) Man vergleiche die byzantinische Tafel des christlichen Museums im Vatican (Aginc. Taf. 82) mit diesem Fresco (Paolo Lasinio, Campo

ist übrigens nicht ganz von der Hand des Urhebers, sonders mehrere Stellen sind, wegen einer Beschädigung, oder weil das Bild unvollendet geblieben war, später, doch wohl noch in demselben Jahrhundert, ergänzt*). In den Uffizien zu Florenz und im Museum zu Berlin befinden sich Tafelbilder desselben Gegenstandes, aber in abweichenden Compositionen, die man mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit unserm Meister zuschreibt, der sich demnach viel damit beschäftigt haben muss. Sehr würdig, von volleren Formen und einer gewissen Grossartigkeit sind die Tafelbilder der Geburt der Maria in der Sacristei des Domes zu Siena und die von Engeln umgebene Madonna mit dem Kinde in den Uffizien, jenes von 1342, dieses von 1340 und beide mit dem Namen bezeichnet, und das grosse, ihm glaubhaft zugeschriebene Altarwerk mit der lebensgrossen Madonna in der Akademie zu Siena.

Sein Bruder, Ambrogio Lorenzetti, verband mit diesen technischen Vorzügen einen ungewöhnlich tiefen Geist; wie Giotto, wenn auch in andrer Weise, stellte er sich die Aufgabe, die Poesie der Gegenstände zu erschöpfen und Gedanken zu erwecken. Ghiberti, der den Namen des ältern Bruders gar nicht nennt, ist im Lobe Ambrogio's und namentlich bei der Schilderung eines seiner Gemälde so ausführlich wie bei keinem anderen Künstler. Dies Gemälde, einst im Kreuzgange des Minoritenklosters zu Siena, das auch auf Vasari einen grossen Eindruck machte, dann aber lange als verloren galt, ist neuerlich unter der Tünche noch im Wesentlichen erhalten entdeckt und nun in die Chorkapellen der Kirche dieses Klosters versetzt. Es enthält die Geschichte eines Franciscaners von seiner Jugend an, besonders aber seine Schicksale bei den Saracenen, zu deren Bekehrung er sich in Begleitung mehrerer Brüder aufgemacht hatte, ihre Predigten, ihr Verhör vor dem Sultan, die Martern, welche dieser über sie verhängt, und endlich ihre Enthauptung. Bei dieser erhebt sich ein Sturm,

santo, Taf. 14) um sich zu überzeugen, dass Rumohr's Aeusserung (II. 107), dass „Alles auf das genaueste der neugriechischen Darstellung dieser Aufgabe nachgebildet sei", höchst übertrieben ist.

*) Wie Rosini und Lasinio vermuthen, von Antonio Veneziano, welcher dicht daneben einen Theil der Geschichte des h. Ranieri im J. 1386 malte, aber auch schon 1369 und 1370 in Pisa arbeitete.

der die grössesten Verwüstungen anrichtet, und auf viele der Ungläubigen den Eindruck macht, dass sie sich taufen lassen. Dies alles ist nun mit grosser Lebendigkeit und mit einer Menge von feinen Zügen möglichst naturalistisch dargestellt, und besonders erregte die Schilderung des Sturmes die Bewunderung Ghiberti's und Vasari's. Man sieht wie die Bäume sich unter der Gewalt des Sturmes theils zur Erde biegen, theils brechen, und besonders ist das Auseinanderstäuben der Menschenmenge, die sich bei der Hinrichtung gesammelt hat, anschaulich geschildert, wie jeder sich auf seine Weise zu schützen sucht, die Frauen ihre Kleider über den Kopf ziehen, die Krieger ihre Schilde über sich halten, auf denen man den Hagel sieht, endlich der Richter mit seinem Pferde stürzt und so stirbt. Es ist in der That bewundernswerth wie viel hier, ohne die landschaftlichen Mittel der neuern Kunst, geleistet ist. In einer andern Chorkapelle derselben Kirche findet man eine Kreuzigung von Ambrogio's Hand, bei welcher der Kopf des Heilandes mit lang herabhängendem Haare sehr gelungen und besonders der Schmerz der Frauen und Jünger höchst ergreifend dargestellt ist.

Nicht minder geistreich als jene Legende sind dann die berühmten Wandgemälde Ambrogio's in einem Saale des öffentlichen Palastes zu Siena, welche nach der Sitte dieser Zeit bestimmt waren, die dort tagenden Mitglieder der Regierung an ihre Pflichten und Aufgaben zu erinnern*). Auf der ersten Wand sieht man zunächst auf der einen Seite die Gerechtigkeit als weibliche gekrönte Gestalt, die Wagschalen in den Händen, in ähnlicher, aber mehr ausgeführter Weise wie bei Giotto in der Arena; über ihr die Weisheit, welche die Axe der Wage hält, unter ihr die Eintracht (Concordia), mit einer Zahl paarweise geordneter guter Bürger. Auf der andern Seite sitzt ein gekrönter Greis mit dem Scepter, der, in den Farben der Stadt Siena gekleidet, ihr Wappen führt, und daher nicht, wie man sonst annahm, den

*) Ghiberti bezeichnet den Gegenstand dieser Bilder nicht ganz übel als: La pace e la guerra, Rumohr II. 102 lässt sich nicht tiefer auf dieselben ein, Förster, Beiträge S. 181 ff. hat zuerst eine Beschreibung geliefert, welche aber in manchen Punkten nach der als Anhang zu Vasari's Biographie des Ambrogio (II. 69) abgedruckten von Milanesi zu berichtigen ist.

Kaiser, sondern das Stadtregiment darstellt*). Ueber ihm stehen die drei s. g. theologischen, zu jeder Seite drei bürgerliche Tugenden, nämlich die bekannten Kardinaltugenden, verstärkt durch Pax und Magnanimitas. Daneben eine bewaffnete Reiterschaar, und andrerseits Gefangene, Tributbringende, Flehende und bestrafte Uebelthäter. Alle diese Gestalten sind höchst vortrefflich charakterisirt und ausgeführt; der Friede liegt in der Ecke seines Sessels so behaglich, die Klugheit trägt so sehr die Züge ernsten Nachdenkens und reifer Ueberlegung u. s. f., dass die Allegorie durchweg lebendig wird. Diese (am besten erhaltene) Wand gibt also das allegorisch dargestellte Bild des wohl regierten Siena. Auf der folgenden sehen wir die Wirkungen dieses guten Regiments. Wir haben die bergige Stadt mit ihrem Dome vor uns; die Strassen sind von Handeltreibenden vor offenen Läden oder von friedlichen Vergnügungen belebt, hier wird getanzt, dort kommt ein Hochzeitszug. Daneben in Feld und Wald Ackerbau, Fischerei, Jagd, mit beladenen Karren bedeckte Landstrassen, und endlich im Hintergrunde ein Seehafen, dessen Besitz die Seneser wünschten und den der Maler ihnen hier in der Perspective zeigt. Ueber dieser Scene schwebt dann oben die allegorische Gestalt der Sicherheit, welche zur Abschreckung der Uebelthäter einen Galgen, an dem ein solcher hängt, emporhebt. Auf der dritten Wand endlich ist der Gegensatz dargestellt, die schlechte Regierung. Neben einer thurmreichen Stadt sitzt die Tyrannei, eine Missgestalt mit Hörnern, grossen hervorragenden Hauern, in Eisenrüstung, mit blutrothem Mantel, Gift und Dolch führend. Ueber ihrem Haupte stehen Geiz, Stolz und Eitelkeit, zu ihren Seiten hier Grausamkeit, Verrath, Betrug, dort Wuth, Zwiespalt, Krieg, unter ihren Füssen endlich die Gerechtigkeit gebunden und gemisshandelt, während daneben Räubereien und andere Verbrechen begangen werden. Auf der andern Seite, die sehr gelitten hat, erkennt man noch brennende und zerstörte Schlösser,

*) Die Beweise dafür siehe in der ebenangeführten Beschreibung von Milanesi. Auch sonst wird um diese Zeit das Stadtregiment nicht in weiblicher Gestalt, sondern als Richter männlich dargestellt z. B. am Grabe des Guido Tarlati die Commune von Arezzo und auf dem von Vasari beschriebenen Bilde von Giotto die von Florenz (Vas. I. 334).

raubende Kriegsschaaren und Kämpfe, darüber aber schwebt die Furcht.

Die malerische Ausführung ist sehr lebendig; die Felder mit Saaten und Bäumen, der lustige Jagdzug, dann noch viel mehr das Leben in der Stadt, die Tänze, der Verkehr in Kaufläden, alles ist ziemlich genau und bis in's Einzelne verständlich dargestellt, während doch, wegen der mehr andeutenden als sinnlich malenden Darstellungsweise, die Verbindung dieser genreartigen Scenen mit den allegorischen Figuren keineswegs störend wird. Es ist noch immer mehr ein zum Ablesen bestimmter Vortrag, als ein sinnliches Bild. Obgleich alles an sich schon ziemlich deutlich ist, hat übrigens der Maler nicht nur die Namen der allegorischen Figuren, sondern auch hin und wieder italienische Verse beigeschrieben, welche nicht ohne poetischen Werth sind und durch ihre naive, zum Theil den localen Dialekt verrathende Sprache darauf schliessen lassen, dass sie von dem Maler selbst herrühren, der ja, nach Vasari, in seiner Jugend wissenschaftliche Studien gemacht hatte und in seiner Lebensweise mehr als Philosoph und Edelmann, denn als Maler erschien. Die Inschrift, in welcher er sich als Urheber nennt, giebt die Jahreszahl nicht an, die Rechnungsbücher beweisen aber, dass er drei Jahre, vom Anfange 1337 bis Ende 1339 daran beschäftigt war*).

Von seinen Tafelgemälden sind die Präsentation in der Akademie zu Florenz vom Jahre 1342 und eine Verkündigung in der zu Siena vom Jahre 1344 mit dem Namen bezeichnet, ausserdem wird ihm hier ein grösseres Altarwerk, eine Madonna mit vielen Nebenbildern, zugeschrieben**), alles Werke von grossem Verdienste, mit lebendigem, dramatischem Ausdruck, der aber zuweilen an das Uebertriebene streift, und neben giottesken Zügen das Bestreben zeigt, auch durch lebendigere, zum Theil durch Gold erhöhte Farbe zu wirken.

Bei dem Tode der Brüder Lorenzetti besass Siena eine grosse

*) Unter dem ersten Bilde: Ambrosius Laurentii hic pinxit utrinque. Vgl. die Rechnungsnotizen bei Milanesi I. 195 u. bei Rumohr II. (103) 120.

**) Die Grablegung, von der Rosini Taf. XXII eine Abbildung giebt, gehört zu diesem Bilde. In Massa maritima ist zwar nicht mehr die von Vasari erwähnte Wandmalerei, wohl aber ein Altarwerk von ihm erhalten.

Zahl angesehener Meister. Der bedeutendste derselben war ein Maler, dessen Lebensumstände wir sehr wenig, ja dessen Namen wir nicht einmal genau kennen, da Ghiberti ihn Barna (Barnabà) und Vasari Berna (Bernardo) nennt. Der erste Name ist nach den Localforschungen vielleicht der richtigere *), der andre aber üblich geworden. Er scheint viel ausserhalb Siena gearbeitet zu haben und ziemlich jung, wie Vasari angiebt 1381, gestorben zu sein. Im Dome von Arezzo ist von ihm ein Crucifixus mit dem Donatar erhalten, in Rom schreibt man ihm **) die sehr lieblichen Malereien an dem Tabernakel des Lateran zu, die aber so stark übermalt sind, dass man nicht weiss, was daran ursprünglich ist. Sein Hauptwerk, die umfangreichen Fresken aus dem Leben Christi***) in der Hauptkirche zu S. Gimignano an der Wand des rechten Seitenschiffes, welche zwar an einigen Stellen ebenfalls übermalt, aber im Ganzen noch sehr wohl erhalten sind, zeigen ihn sehr bedeutend. Die so oft dargestellten Hergänge sind mit vielen neuen Zügen bereichert, die in Giotto's Weise auf feiner psychologischer Beobachtung beruhn. Die Hochzeit zu Cana mit der milden, freundlich bittenden Maria neben dem strengen Christus und der bei mässiger Figurenzahl lebendig geschilderten Bewegung des Festes, der Verrath des Judas, wobei dieser durch das flüchtige, verstohlene Hinnehmen des Blutgeldes sein böses Gewissen erkennen lässt, während die Priester es mit einer gewissen anständigen Zurückhaltung ihrer Freude zahlen, und endlich die Kreuzigung sind wirklich ausgezeichnete Compositionen. Die Behandlung zeigt noch Anklänge an die alterthümlichen Traditionen der senesischen Schule, nähert sich aber in vielen Beziehungen, namentlich in der liebenswürdigen, unmittelbar zur Sache gehenden Auffassung und in dem dramatischen Leben der

*) Anm. z. Vasari II. 160.

**) Nicht nach Vasari, der seinen Aufenthalt in Rom nicht erwähnt, sondern nach einer spätern von della Valle in den Lettere Sanesi bekannt gemachten Notiz. Abbildung bei Agincourt tab. 129.

***) Man kann nicht zweifeln, dass diese Gemälde ihm angehören und dass es ein Irrthum Ghiberti's war, wenn er ihm Gemälde „aus dem alten Testament" zuschrieb, welche sich auf der gegenüberstehenden Wand befinden und deren Urheber sogleich im Texte genannt werden wird. Vergl. Rumohr II. 109 und die Herausgeber des Vasari I. p. XXVII.

des Giotto, vor der sie doch einen schon mehr entwickelten Schönheitssinn voraus hat*). Ein andrer, nicht so ausgezeichneter, aber doch angesehener Meister war Jacopo di Mino oder del Pelliciajo, von dem die Akademie zu Siena ein grosses, mit dem Namen und der Jahreszahl 1362 bezeichnetes Altarwerk, Madonna mit Engeln und Heiligen, besitzt, das neben einer streng symmetrischen Anordnung doch wieder sehr gut bewegte und liebliche Gestalten enthält**). Noch weniger bedeutend scheint der Maler Bartolo di maestro Fredi, welcher schon 1356 in S. Gimignano gegenüber der wahrscheinlich etwas später dem Berna überwiesenen Wand die Geschichten des alten Testaments ausführte***), die zwar vollständig übermalt sind, doch so, dass man die ursprüngliche steife Zeichnung und die ziemlich unbehülflich angeordneten Compositionen noch vollständig erkennt. Man sieht daraus, dass der Meister gern auf ethische und feinere Motive eingehen möchte, aber, da er die Naivetät der Zeitgenossen Giotto's verloren und die Mittel wirklich naturalistischer Darstellung noch nicht gefunden hat, unsicher hin und her schwankt. Etwas besser sollen zwei von ihm bezeichnete Altarwerke sein, das eine eine Kreuzabnahme, das andere die Krönung der Jungfrau im Mittelbilde enthaltend, jenes von 1382 in der Sacristei, dieses von 1388 in der Kirche zu Montalcino bei Siena. Von dem letzten Altarwerke sind einige Predellabilder in die Akademie zu Siena gekommen, welche eine lebendige Darstellung, in kräftiger, reich mit Gold verzierter Farbe, aber ohne grosse Tiefe der Empfindung zeigen †). Mit Bartolo

*) Von Luca Tome, den Vasari als Schüler des Berna nennt, sind in der Akademie von Pisa und in dem benachbarten Dorfe S. Quirico bezeichnete Tafelbilder von 1366 und 1367 erhalten, die gut colorirt, aber hart gezeichnet sind.

**) Nach Milanesi I. 271 verheirathete er sich schon 1344 und starb vor 1396. Auf dem Bilde nennt er sich Jacobus Mini de Senis, in den Urkunden kommt er bald unter diesem Namen, bald als Sohn des Pelzhändlers vor.

***) Die Inschrift: A. D. 1356. Bartolus magistri Fredi de Senis me pinxit, ist nicht mehr erhalten, sondern nur von Vasari (II. 219) mitgetheilt.

†) Milanesi I. 285 ff. theilt eine interessante, diesen Maler betreffende Correspondenz der Regierungen von Siena und Volterra mit. Für die Kathedrale dieser Stadt hatte er nämlich ein Bild gemalt, wofür ihm der Bischof nicht den von ihm geforderten, sondern einen geringern Preis geben wollte, anscheinend den contractmässigen, während Bartolo wegen einer Ver-

hielt im Jahre 1383 der Meister Andrea di Vanni gemeinsame Werkstätte, der später wenigtens als Bürger und Staatsmann sehr angesehen war, eine Reihe städtischer Ehrenämter bekleidete und mehrere Male als Gesandter nach Avignon und Neapel geschickt wurde, auch gemeinschaftlich mit der h. Catharina von Siena sich bemühte, den Papst zur Rückkehr nach Italien zu bewegen*). Von seinen Bildern ist wenig erhalten; in Neapel, wo er sich lange aufhielt, eine Madonna, jetzt im Museo Borbonico, in S. Domenico zu Siena Fresken aus dem Leben der h. Catharina**), endlich ein sehr figurenreiches Altarwerk in S. Stefano daselbst vom Jahre 1400, Madonna mit dem Kinde, umgeben von vielen, zum Theil lebensgrossen Heiligen. Er erscheint in diesen Bildern als ein tüchtiger Meister mit würdigen, aber doch etwas steifen Gestalten, denen man die Unsicherheit ansieht, in welche die seneser ebensowohl wie die florentiner Meister am Ende des XIV. Jahrhunderts durch den Zwiespalt zwischen den überlieferten Kunstformen und den veränderten Bedürfnissen geriethen. Er lebte noch bis 1413.

Mit diesen beiden Meistern können wir hier abschliessen. Ihr jüngerer Landsmann und Zeitgenosse, Taddeo di Bartolo, den man irrigerweise für den Sohn jenes Bartolo di maestro Fredi gehalten hat, steht schon auf der Grenze der folgenden Epoche und gehört ihr mehr an als der gegenwärtigen.

Ausser den Werken der namhaften, uns einigermassen bekannten Meister von Florenz und Siena giebt es nun aber noch eine ansehnliche Reihe von zum Theil höchst umfangreichen und ausgezeichneten Malereien, bei denen zwar der toscanische Ursprung augenscheinlich, dagegen aber der Name des Urhebers, ja selbst ob er von Florenz oder Siena sei, bestritten und zweifel-

grösserung der Arbeit einen höhern in Anspruch nehmen zu können glaubte. Die Behörde von Siena nimmt sich nun ihres „civis dilecti" sehr energisch an, die von Volterra will sich Anfangs nicht darauf einlassen, weil es Sache des Bischofs sei, endlich wird dann aber durch den Verkauf zweier dem Dome gehöriger Häuser das Geld geschafft.

*) S. die Urkunden bei Gaye I. S. 76 ff., Milanesi I. S. 294 ff. und Rosini II. S. 198.

**) Wovon Rosini II. 186 eine Probe giebt.

haft, oder wo der neuerlich aus den Urkunden ermittelte Name uns übrigens und rücksichts seines Zusammenhanges mit den uns bekannnten Meistern fremd ist. Gerade dieser Umstand ist sehr geeignet, uns die Fruchtbarkeit dieser Schule und ihre Objectivität und zugleich die Verwandtschaft jener beiden localen Schulen, ihr Zusammenfliessen in eine toscanische Gesammtschule anschaulich zu machen.

Schon in Florenz selbst und zwar in S. Croce, der Hauptstätte giottesker Kunstthätigkeit sind mehrere, bei denen die Angaben Vasari's widerlegt und die wahren Urheber unsicher sind. Dies gilt zunächst von den Fresken der Capella Rinuccini, welche Vasari*) dem Taddeo Gaddi beilegt, während sie allem Anscheine nach von demselben Meister herrühren, welcher laut Inschrift das Altarwerk dieser Kapelle im Jahre 1379, also lange nach dem Tode des Taddeo, ausführte. Die Temperabilder dieses Altars, Madonna mit dem Kinde zwischen den ganzen Gestalten von vier Heiligen, S. Franciscus, S. Magdalena und den beiden Johannes, dann in Giebeln und Füllungen kleine Halbfiguren und endlich in der Predella unter jeder jener fünf Gestalten eine Scene aus ihrem Leben, zeigt einen bedeutenden Künstler, der Schönheitsgefühl und Compositionstalent in gleichem Maasse besass. Von den Fresken stellen die der einen Wand die Geschichte der Jungfrau allerdings mit ähnlichen Motiven dar wie Taddeo's Compositionen in der Capella Baroncelli, aber doch auch mit erheblichen Abweichungen, z. B. bei dem Sposalizio ist die Scene dort vor dem Tempel, hier im Innern desselben. Besonders aber ist die Ausführung eine andre; die harten Schatten des Taddeo um Auge, Nase und Kinn sind hier fortgefallen, die Zeichnung ist durchweg flüssiger, die Auffassung heiterer. Noch sehr viel anziehender sind die Gemälde der andern Wand, aus dem Leben der Maria Magdalena. Die Ausführung lässt neben der Hand des Meisters die eines viel schwächern Gehülfen erkennen, die Zeichnung ist zuweilen nachlässig und besonders in der Stellung der Augen und der Bildung der Stirn fehlerhaft. Aber die Compositionen sind überaus schön geordnet, die Motive höchst poetisch und spre-

*) Und selbst noch Ajazzi, der zu Florenz im Jahre 1840 die Stiche P. Lasinio's nach den Fresken dieser Kapelle herausgegeben hat.

chend. Besondere Erwähnung verdienen die Scene im Hause, wo die geschäftige Martha mit der Schürze bekleidet nach aussen, gleichsam auf die vielen zu besorgenden Wirthschaftsgeschäfte hinweist, während die Jünger wie Maria gespannt nach dem Munde des Herrn blicken, dann die Erweckung des Lazarus, der hier ganz abweichend von dem Herkommen und selbst von Giotto's Beispiel, zwar mit dem Ausdrucke des Erstaunens, aber rüstig und freudig aus dem Grabe hervorschreitet, und endlich der Hergang am Grabe Christi, wo der Engel von höchster Schönheit ist. Es ist nicht undenkbar, dass statt des Taddeo sein Sohn Angelo Gaddi der Urheber sei; die weibliche Anmuth und die Art des Vortrags erinnert wohl an die Gemälde in Prato, und es kann sein, dass Vasari, der den Namen Gaddi hörte, wegen der ungünstigen Vorstellung, die er von dem Sohne hatte, sie dem Vater beilegte.

Noch dunkler ist es, von wem die Malereien in dem ehemaligen Refectorium von S. Croce herrühren, die Vasari dem Giotto zuschreibt. Sie füllen die ganze Giebelwand des gewaltigen kirchenartigen Raumes, der jetzt leider als Teppichfabrik dient; zunächst das Abendmahl in mehr als lebensgrossen, höchst würdigen und ernsten Gestalten die ganze Breite der Wand einnehmend; darüber in der Mitte, wie Vasari sagt: ein Kreuzesbaum, nämlich Christus am Kreuze, dessen Füsse der h. Franciscus umklammert, neben welchem dann ausser den h. Frauen des Evangeliums der h. Ludwig und andere Franciscaner und Dominicaner stehn, und dessen Stamm sich oben zu Zweigen entwickelt, an denen die Evangelisten und Propheten herauswachsen, welche in Medaillons die Tugenden Christi rühmen. Neben diesem Mittelbilde stehen auf jeder Seite zwei Bilder aus den Legenden des h. Franz und des h. Ludwig, alle mit der dem mönchischen Speisesaale entsprechenden Tendenz, zur Enthaltsamkeit aufzufordern. Alle diese Malereien sind sehr tüchtig, in kräftiger Farbe und mit ernstem Geiste ausgeführt, aber gewiss nicht von Giotto, sondern von einem späteren Meister, der weniger geistreich, weniger dem Ausdrucke neuer Gedanken hingegeben war, und seine Zeichnung mit Details, die er schon genauer studirt hatte, etwas überlud, aber doch ein feines Gefühl für Schönheit

der Linien und für das Grossartige besass*). Er hat eine gewisse Verwandtschaft mit Nicolaus Petri, die aber doch nicht bis zur Gleichheit geht.

Höchst ausgezeichnet und verdienter Weise berühmt sind die Fresken des Kapitelsaales, oder, wie man ihn später nannte, der Capella degli Spagnuoli im Kloster von S. Maria novella. Die Eingangswand enthält fast verloschene Scenen aus dem Leben des h. Dominicus, die gegenüberliegende Altarwand die Passionsgeschichte, und zwar so, dass die einzelnen Scenen nicht, wie es in Italien damals und noch viel später üblich war, von einander völlig getrennt und besonders eingerahmt, sondern nur durch das bergige Terrain geschieden sind und so ein einiges, von demselben Himmel bedecktes, landschaftliches Bild geben**). Auf der linken Seite beginnt der Kreuzeszug, oben auf dem Berge ist die Kreuzigung, auf der andern Seite die Niedersteigung zur Hölle, während Auferstehung und Himmelfahrt in den beiden diesem Bilde entsprechenden Gewölbkappen angebracht sind. Alles dies ist sehr vortrefflich ausgeführt, im Ganzen noch in strengem Style, aber doch recht lebendig und mit aus dem Leben gegriffenen Episoden. Besonders ist die Gestalt Christi, schon bei der Höllenfahrt und dann in den beiden Gemälden am Gewölbe, ausserordentlich schön, im weissen Gewande mit jugendlichen Zügen und in leichter Haltung, welche wirklich die Vorstellung des verklärten Leibes erweckt. Bekannter und mehr besprochen sind die allerdings merkwürdigen allegorischen Darstellungen auf den beiden Seitenwänden. Die eine ist ziemlich einfachen Inhalts, die Verherrlichung des h. Thomas von Aquino, also derselbe Gegenstand, wie auf

*) Der bekannte grosse Stich von Ruscheweyh giebt die Formen etwas zu schwer. Die Ansicht, dass die Arbeit nicht von Giotto sein könne, ist zuerst von Rumohr aufgestellt, und findet kaum noch Widerspruch.

**) Es ist merkwürdig, dass Vasari (im Leben des Simon) diese Verbindung verschiedener Momente derselben Geschichte in Einer Landschaft, welche bekanntlich im XV. Jahrh. in der niederländischen Schule stets angewendet, und von den Kritikern des XVIII. und selbst des XIX. Jahrh. oft als ein Verstoss gegen Wahrheit und Natur gerügt wurde, als eine grosse Weisheit rühmt. Simon sei verfahren, nicht wie ein Meister jener frühern Zeit, sondern wie ein moderner und sehr ausgezeichneter Meister, indem er es vermieden, was noch viele Neuere thäten, vier oder fünf Mal Erde oberhalb des Himmels zu geben.

dem Bilde des Francesco Traini in S. Caterina zu Pisa, aber figurenreicher und weniger energisch dargestellt. Der Heilige sitzt in der Mitte des Bildes auf prachtvollem gothischen Throne, zu seinen Füssen drei kauernde Gestalten, wahrscheinlich Averroes, Arius und Sabellius, über ihm einige schwebende Engel, neben ihm auf schlichten Bänken in derselben Flucht je fünf heilige Gestalten, nämlich zuerst die vier Evangelisten nebst Moses und Paulus (wie sie bei Traini über ihm schwebten), dann noch je ein Apostel (wahrscheinlich Petrus und Jacobus) neben David und Salomon, so dass die ganze h. Schrift um ihn repräsentirt ist. Unter dieser ersten Reihe befindet sich eine zweite, in welcher und zwar durchweg auf prachtvollen gothischen Thronen oder Chorstühlen vierzehn weibliche Gestalten, und zu ihren Füssen eben so viele Männer sitzen, jene jugendlich, zart, mit mancherlei phantastischen Attributen versehen, diese bejahrt, in weite Gewänder gehüllt, nachdenklich gebückt, oder in irgend einer Stellung, welche ernste Arbeit andeutet. Jene repräsentiren weltliche und geistliche Wissenschaften und Tugenden, diese die Männer, welche sich in ihnen auszeichneten. Die Reihe beginnt mit der Grammatik und den sechs andern freien Künsten und geht dann zu theologischen Aufgaben über, zu den drei christlichen Tugenden und zu den Disciplinen der Theologie (Praxis und Speculation) und des Rechts (kanonisches und weltliches). Der Gedanke sowohl als die Anordnung des Gemäldes mit der einfachen Wiederholung sitzender Gestalten in horizontalen Reihen ist also ungemein trocken und ohne Zweifel durch einen klösterlichen Scholastiker dem Künstler vorgeschrieben, dessen Aufgabe es nun wurde, dem Ganzen durch wechselnde Bewegung und durch Charakterisirung der einzelnen Gestalten einen Reiz zu verleihen. Das hat er denn auch mit grossem Erfolge gethan. Der Gegensatz zwischen der Anmuth der weiblichen Reihe und dem Ernst der Männer ist wirksam durchgeführt, und die allegorischen Gestalten sind in Costüm und Attributen möglichst verschieden, in Bewegungen möglichst belebt und durchweg von einer Lieblichkeit und Schönheit, dass sie schon genügen, den Beschauer anzuziehen und zu befriedigen. Der Grammatik sind andächtig zuhörende Knaben beigegeben, die Rhetorik wendet sich etwas

seitwärts, gleichsam den Beschauer anredend, die Gestalten des Quadriviums, Musik, Astronomie, Geometrie und Arithmetik sind durch ihre verschiedenen Instrumente in mannigfache Bewegung gebracht. Die Caritas ist nicht wie bei Giotto und Andrea Pisano durch Flammen und durch das mit Blumen gefüllte Füllhorn, sondern sonderbarerweise, offenbar mit Erinnerung an den heidnischen Amor, im kriegerischen Kleide und mit Bogen und Pfeil dargestellt, Spes aber sehr schön, innig flehend mit sehnsüchtigem Blicke nach oben, Fides mit der Krone und mit lehrend aufgehobener Hand gebildet. Die speculative Theologie hält einen Spiegel, die praktische den schulmeisterlichen Stab, das kanonische Recht ein Kirchenmodell, das weltliche das Schwert.

Noch bedeutender als diese Frauen und offenbar der gelungenste Theil des Werkes sind dann die Männer im Vorgrunde. Obgleich die Aufgabe der Darstellung eines ältern Mannes in tiefernster, nicht nach aussen gerichteter Beschäftigung sich bei allen wiederholte, ist nicht eine Spur von Monotonie geblieben, jeder ist eigenthümlich charakterisirt, individuell lebendig; ihre meisterhaft behandelte Gewandung, ihre Haltung ist so mannigfaltig, ihre Stellungen sind so ungezwungen, dass man ihre Reihe mit demselben Interesse verfolgt, wie Erscheinungen des Lebens. Wir treten an sie heran wie in eine Gesellschaft, deren Ernst und Ruhe uns imponirt und Stille gebietet. Gleich die erste dieser Figuren, Priscian der Grammatiker, der im Talar des florentinischen Gelehrten oder Notars, die bekannte Zipfelmütze auf dem Kopfe, mit rasirtem, aber tiefgefurchtem, ältlichem Gesichte emsig auf seinem Knie schreibt, wahrscheinlich ein Porträt, pflegt sich jedem Beschauer einzuprägen. Der Vertreter der Rhetorik, der darauf folgt, wird für Cicero gehalten; der der Dialektik kann ungeachtet seiner einem Cardinalshute ähnlichen Kopfbedeckung wohl nur Aristoteles sein, der „Meister der Wissenden“, der vielleicht deshalb diese Auszeichnung erhalten hat. Dann folgen unter der Musik Tubalcain, der Schmidt, mit aufgehobenem Hammer und dem Ambos zwischen seinen Knieen, und demnächst unter der Astronomie Ptolemaeus, der sein (ohne Zweifel wegen vermutheter Verwandtschaft mit dem aegyptischen Königshause) gekröntes Haupt gen Himmel hebt, also Gestalten von einer leben-

digeren, Abwechselung gewährenden Haltung, hinter denen dann Euklid und Pythagoras die Reihe der Vertreter der sieben Künste, die sämmtlich aus vorchristlicher Zeit genommen sind, beschliessen. Unter den christlichen Disciplinen ist die Deutung weniger sicher. Zuerst unterhalb der Caritas S. Augustin im bischöflichen Gewande, unter den beiden andern Tugenden zwei vortreffliche, aber nur durch den Heiligenschein charakterisirte Gestalten, beide im Begriffe zu schreiben, der eine die Feder spitzend, der andere sie zum Munde führend, wohl um dadurch auszudrücken, dass er das Bekenntniss seines Mundes aufzeichne. Von den übrigen will ich nur die unter der praktischen Theologie sitzende Gestalt als eine der ausgezeichnetesten erwähnen. Man nennt sie gewöhnlich Boethius, da sie aber einen Mann mit dem Cardinalshute und Heiligenscheine darstellt, der in der Linken ein gewaltiges Buch hält, und sein von langem Haare und Barte umwalltes Haupt in die auf das Knie gestemmte Rechte nachsinnend legt, wird eher der h. Hieronymus gemeint sein*).

Kann man diesem ersten allegorischen Bilde den Vorwurf der Trockenheit machen, so verdient das gegenüberstehende eher den eines nicht wohlgeordneten Reichthums von Hergängen, die auf landschaftlichem Hintergrunde nicht sehr klar gesondert und zusammengestellt erscheinen. Ihre Gesammtbedeutung wird gewöhnlich als die Darstellung der streitenden und triumphirenden Kirche**) bezeichnet, der eigentliche Gegenstand ist indessen auch hier wieder die Verherrlichung des Dominicanerordens, der wie in jenem andern Bilde in der Person des h. Thomas in seiner wissenschaftlichen, so hier in seiner praktischen Bedeutung für die Kirche gefeiert wird. Man sieht nämlich auf der einen Seite eine Kirche***), vor welcher die Lenker der

*) Recht gute Zeichnungen des Priscian, Ptolemaeus und Hieronymus, sowie der drei Ketzer zu den Füssen des h. Thomas bei Kuhbeil a. a. O. Taf. XV.—XVII.

**) Eine kleine Abbildung des ganzen Bildes bei Rosini tab. XV., eine einzelne Figur bei Kuhbeil tab. XV.

***) Die Kirche stellt ohne Zweifel S. M. del fiore und zwar nach dem Modell des Arnolfo vor, daher mit der Kuppel auf der Vierung und drei Conchen im Kreuze, die damals noch nicht vorhanden waren, aber auch mit Abweichungen von dem damals schon vorhandenen Langhause,

Christenheit dargestellt sind, der Papst mit segnender Hand aufrecht stehend, neben ihm Cardinal und Bischof, dann der Kaiser nebst dem Kanzler und Feldherrn sitzend. Vor ihnen gedrängte Haufen, auf der päpstlichen Seite Mönche und Nonnen und einige kniende oder in Studien versenkte Personen, auf der kaiserlichen allerlei Weltliche in Tracht und Waffen des XIV. Jahrhunderts und daneben die Kranken und Lahmen. Zu den Füssen des Papstes liegen einige schwarz und weiss gefleckte Hunde, die mit unverkennbarer Anspielung auf die Tracht und den Namen der Dominicaner (domini cani) diese zunächst als demüthige und treue Wächter des heiligen Stuhls darstellen. Auf der andern, weltlichen Seite sieht man den Orden als Vorkämpfer der Kirche. Zunächst noch wieder in Gestalt jener Hunde, welche hier auf Wölfe anstürmen und sie anpacken, eine Andeutung ihrer inquisitorischen Thätigkeit, dann aber in menschlicher Gestalt, indem der h. Dominicus und ein andrer Ordensbruder verschiedenen Gruppen weltlicher Zuhörer predigen, von denen einige die Knie beugen, viele aber heftig widersprechen oder sich fortwenden. Wohin ist leicht zu errathen, indem man auf einer höhern Stelle des Berges Leute in weltlichen Freuden sieht, einige ganz ähnlich wie bei Orcagna im Campo santo sitzend, indem sie dem Saitenspiel zuhören oder Falken und Schoosshund halten, andere tanzend oder lustwandelnd. Indessen aus der sündigen Menge werden doch durch die Dominicaner, die wir Absolution ertheilen und Anleitung geben sehn, einige Seelen gerettet und (wiederum durch Ordenspriester) zum Himmel geführt, an dessen Thor sie von Engeln bekränzt und von S. Petrus eingelassen werden. Hinter dem Thore stehn dann schon die Schaaren der Heiligen, welche mit Palmen in den Händen lobsingend hinaufblicken zu der Glorie Gottes, der von den Engelschören umgeben auf dem Regenbogen sitzt, zu seinen Füssen ein Thron auf dem das Lamm liegt und den die Evangelisten in ihren Zeichen umstehen. Ueber diesem Bilde ist im Gewölbe das Schiff der Kirche, also wieder eine Anspielung auf die streitende Kirche, über jener Verherrli-

z. B. dass dasselbe statt der kreisförmigen, spitzbogige Oberlichter hat. Auch der Campanile des Giotto fehlt nicht, ist aber nach dem Bedürfnisse des Malers an eine andere Stelle verlegt.

chung des h. Thomas die Ausgiessung des h. Geistes dargestellt, was uns einen Fingerzeig für die vollständige Deutung des ganzen bildlichen Schmuckes der Kapelle giebt. Sollte das zuletzt beschriebene Bild im vollen Sinne des Wortes die streitende und die triumphirende Kirche darstellen, so wäre sie ein Ganzes für sich, das mit dem Uebrigen in keinem organischen Zusammenhange stände. Es ist vielmehr nur die streitende Kirche, die freilich zur triumphirenden hinführt, und zwar als Arbeitsfeld der Dominicaner. Christus (die Altarseite) und Dominicus (die Eingangsseite) sind die Ausgangspunkte für die theoretischen und praktischen Leistungen des Ordens, welche demnächst auf den Seitenwänden selbst dargestellt und so den zum Kapitel versammelten Brüdern vergegenwärtigt werden sollten.

Vasari erklärt die Verklärung des h. Thomas und die Deckenbilder für die Arbeit des Taddeo Gaddi, alles übrige für die des Simon von Siena und ergiesst sich dabei in grosses Lob des Edelmuthes jener guten Zeit und des Taddeo, der, obgleich mit dem Ganzen beauftragt, zur Beschleunigung der Sache die Theilnahme seines Freundes Simon so brüderlich gestattet habe. So kann sich die Sache nun schon nach den urkundlichen Nachrichten über diese Kapelle nicht verhalten; man muss vielmehr nach denselben annehmen, dass die Ausmalung erst nach Simon's Tode (1344) und jedenfalls erst nach dem Jahre 1339, wo er Italien für immer verliess, angefangen ist. Denn bei dem Tode des Stifters im Jahre 1355 war die Malerei so wenig vorgeschritten, dass dieser noch eine sehr bedeutende Summe dafür aussetzte und sein Bruder dieselbe noch ansehnlich vermehren musste*). Auch ist eine erheb-

*) Nach den von Mecatti ermittelten, bei Marchesi in der 2. Ausgabe seines Werkes über die Dominicaner-Künstler I. 124 mitgetheilten Nachrichten war der Bau der Kapelle schon 1320 und zwar auf Kosten desselben Luca Guidalotti angefangen, von dem es auf seinem Grabstein von 1355 zwar heisst: fecit fieri et depingi istam capellam, der aber in seinem Testamente zur Vollendung der Malerei noch die bedeutende Summe von 325 Goldgulden vermachte, zu der, da sie nicht zureichte, sein Bruder Domenico noch 92 Goldgulden zulegte. Bei diesem Eifer der Familie ist die Voraussetzung, dass Luca die angefangene Ausmalung von 1338 bis 1355 unvollendet gelassen, gewiss unglaublich. Man wird vielmehr annehmen dürfen, dass er diesen weiteren Schmuck seiner Stiftung erst beim Herannahen des Todes beschlossen. Mit der Mitwirkung Simon's fällt dann auch die An-

liche Verwandtschaft mit Simon's beglaubigten Arbeiten nicht zu entdecken. Wohl aber ist es richtig, dass die verschiedenen Bilder dieses Raumes deutlich von wenigstens zwei verschiedenen Meistern herrühren; die, welche Vasari dem Taddeo zuschreibt und mit ihnen die Geschichten des h. Dominicus auf der Eingangswand von einem nähern mittel- oder unmittelbaren Schüler Giotto's, die andern vielleicht von einem Seneser, wenigstens von einem Meister der feiner und weicher ausführte, als es die Gewohnheit der Giottesken war. Ohne Zweifel wird diese Verschiedenheit Vasari bei seiner Angabe geleitet haben, die indessen auch in Betreff des Taddeo, obgleich bei ihm der bis 1366 lebte das Chronologische nicht entgegensteht, sehr zweifelhaft ist. Denn in allen seinen zuverlässigen Bildern, in dem Berliner Tafelbilde und in den Fresken der Capella Baroncelli, erscheint seine Weise alterthümlicher, finsterer als hier. Wir müssen daher einen jüngeren Meister vermuthen, dürfen aber ungeachtet der vortrefflichen Ausführung nicht hoffen, aus der Zahl derjenigen, die den gemeinsamen Styl handhabten, den richtigen herauszufinden.

Ein andres, ungefähr gleichzeitiges Werk eines unbekannten Florentiners ist der Gemäldecyklus in dem Kirchlein der Incoronata zu Neapel. Dass Giotto nicht, wie Vasari annahm, der Urheber sein kann, ist vollständig erwiesen*); die Capelle ist Stiftung der Königin Johanna die bei Giotto's Tode erst zehn Jahre alt war und die Gemälde beziehen sich auf ihre elf Jahre nach seinem Tode erfolgte Vermählung mit Ludwig von Tarent (1347). Indessen tragen sie das Gepräge seiner Schule und sind durch ihren Gegenstand und die naive Auffassung desselben in-

nahme, dass auf dem einen Bilde die Porträts Petrarca's und der Laura zu finden seien, fort, wie man denn überhaupt solche Porträtangaben im Durchschnitt alle als Fabeln ansehen kann.

*) Hauptsächlich durch eine Schrift des Neapolitaners Minieri Ricci (vergl. Auszüge daraus zum Vasari I. 342) und durch Schulz Unteritalien III. 154. Die meisten deutschen Forscher hatten, wie die Italiener, Vasari's Annahme, für welche auch das Zeugniss Petrarca's zu sprechen schien, für richtig gehalten, bis die erwähnten neueren Untersuchungen alle Zweifel gehoben haben. Abbildungen bei Stanislas Aloë (les peintures de Giotto de l'église de l'Incoronata. Berlin 1843). Kugler (G. d. M. I. 318) giebt von einigen der Bilder eingehende Schilderungen.

teressant. Es sind acht, symmetrisch am Gewölbe angebrachte Malereien, die sieben Sakramente und als Anfangs- oder Schlussbild die Kirche. Diese ist in ungewöhnlicher Allegorie dargestellt, nämlich als gekrönte, mit priesterlich weitem Mantel bekleidete, aber jugendliche, weibliche Gestalt, die von einem ziemlich typisch und starr aufgefassten Christus überragt, unter einem Baldachin von kirchlicher Architektur verschiedenen Heiligen sowie zwei Königen im Lilienkleide und mit dem bekannten Gesichte der Anjou's den Kelch vorhält. Auf den sieben andern Bildern sind dann die Sakramente nicht allegorisch, sondern in wirklicher Handlung dargestellt, alle in angemessener Architektur, mit sehr ansprechenden, aus dem Leben gegriffenen Zügen und anmuthigen weiblichen Gestalten. Das Ganze ist offenbar das Werk eines recht tüchtigen, aber nicht gerade ungewöhnlich hervorragenden Meisters toscanischer Schule.

Die grossartigsten Aufgaben, die dieser Schule geboten wurden, erhielt sie indessen in Toscana selbst, als die Pisaner begannen, die Wände ihres grossen, von Giovanni Pisano erbauten Campo santo mit Malereien zu schmücken. Wie früher erwähnt, besteht das Gebäude in einem breiten und hohen Corridor, welcher das schmale und langgestreckte Viereck des Friedhofs umschliesst, auf der innern Seite mit grossen Fenstern geöffnet ist, auf der äussern aber kahle Wände bildet, welche zu malerischem Schmucke einladen und dazu auf jeder der langen Seiten Flächen von mehr als 400, auf jeder der kurzen von mehr als 120 Fuss Länge und dabei von bedeutender, für zwei grosse Wandgemälde geeigneter Höhe darboten*). Die Benutzung dieser Flächen zu solchem Zwecke erfolgte indessen erst später, indem die Commune sich anfangs mit einzelnen, jetst verschwundenen Madonnenbildern in der Kapelle auf der Ostseite und über der Eingangsthüre begnügte. Gegen die Mitte des XIV. Jahrhunderts entstanden nun durch Privatstiftungen einige noch jetzt theilweise erhaltene

*) Für das Folgende sind, ausser einem gelungenen Aufsatze von E. Förster, Beiträge S. 114, die urkundlichen Forschungen von Bonaini in den Memorie inedite maassgebend gewesen. Vgl. die Abbildungen in den grösseren Stichen des Carlo Lasinio und in dem kleineren Werke seines Sohnes Paolo Lasinio (Pisa, 1833).



Gemälde auf jenen Wänden, jedoch ohne allen Zusammenhang, und erst um 1370 nahm die Commune die Sache in die Hand und liess nun theils die eine Langseite, auf der bedeutende Gemälde aus jenen Stiftungen standen, mit passenden, wenn auch nicht nothwendig verbundenen Gegenständen ausfüllen, theils auf der gegenüberstehenden einen zusammenhängenden Cyklus anfangen. Dies währte aber nur bis zum Jahre 1392, wo die Republik, von politischen Unfällen heimgesucht, dies künstlerische Unternehmen aufgab, und es erst im Jahre 1469, nun unter florentinischer Herrschaft, wieder aufnahm, wo denn der berühmte Benozzo Gozzoli mit seiner glücklichen und schnellen Meisterhand in verhältnissmässig kurzer Zeit eine ganze Wand mit seinen herrlichen Compositionen aus dem alten Testament füllte.

Unter den dem XIV. Jahrhundert angehörigen Gemälden scheinen die aus der Passionsgeschichte Christi auf der südlichen Seite der Ostwand, also neben jener gleich anfangs ausgemalten Kapelle die ältesten*). Vasari schreibt sie dem Buonamico Buffalmacco zu, und in der That entsprechen einige Stellen, welche noch aus der ursprünglichen Anlage erhalten sind, wohl den Vorstellungen, die wir uns von diesem zweifelhaften Meister machen dürfen. Namentlich sind die Gruppen um die hinsinkende Maria auf der Kreuzigung in einer alterthümlichen, von Giotto's Einflusse nur äusserlich berührten derben Manier, dabei aber höchst energisch und grossartig. Die Gemälde der Auferstehung und Himmelfahrt scheinen von andrer Hand und obgleich ziemlich roh gemalt, doch erst gegen das Ende des Jahrhunderts entstanden, da die Gestalten des Heilandes Anklänge an die des Niccolò Petri in S. Francesco verrathen**). Uebrigens sind diese

*) Bei Paolo Lasinio die Kreuzigung Tafel 17, die noch erhaltenen Theile der Auferstehung, Himmelfahrt und der Erscheinung des Auferstandenen unter den Jüngern Tafel 44.

**) Die Urtheile über diese Gemälde lauten höchst verschieden. Förster legt auf ihre Verschiedenheit kein Gewicht. Lasinio ist geneigt, sie wegen der Rohheit ihrer Ausführung dem Buffalmacco, als dem berühmteren Meister, ab- und dem Bruno di Giovanni zuzusprechen, mit dessen obenerwähnter Ursula ich aber keine Aehnlichkeit zu entdecken vermag. Ciampi (Notizie p. 105) findet dagegen Verwandtschaft mit einem gewissen Antonio Vite von Pistoja, von dem er daselbst Ueberreste gesehen, der nach urkundlichen Nachrichten an anderer Stelle in Pisa im Jahre 1403 malte.

Gemälde alle theilweise zerstört, theilweise zu verschiedenen Zeiten, wahrscheinlich schon im XIV. Jahrhundert und dann wieder im XVII. ergänzt oder übermalt, so dass jedes Urtheil darüber schwankend ist. Die Compositionen gehören aber jedenfalls dem XIV. Jahrhundert an und sind nicht unbedeutend.

Der Zeit nach am nächsten stehn diesen Gemälden die bereits beschriebenen von Andrea Orcagna und Pietro Lorenzetti, der Triumph des Todes nebst jüngstem Gericht, und das Leben der Einsiedler, am östlichen Ende der Südwand.

Nun erst begannen die in den städtischen Rechnungen aufgeführten Arbeiten und zwar mit der Geschichte des Hiob, welche in sechs (nämlich drei oberen und drei unteren) Bildern, von denen aber nur zwei fast ganz, die andern nur in Fragmenten erhalten sind, sehr ausführlich und anschaulich erzählt ist. Schon Vasari war wie es scheint über den Urheber nicht unterrichtet, indem er sie in der ersten Ausgabe seines Werkes dem Taddeo Gaddi, in der zweiten dem Giotto zuschrieb, dessen Namen sie nun lange beibehielten, obgleich die Gewandbehandlung, die schlanke und richtigere Körperbildung, die Kostüme und sogar die Technik eher auf einen spätern und mittelbaren Schüler desselben deuten*). Nach einer freilich nicht völlig sichern Notiz des pisaner Archivs sollen auch wirklich diese Geschichten erst 1371, also lange nach Giotto's Tode, angefangen sein, und man vermuthet, dass dies durch einen sonst unbekannten Francesco von Volterra, der um diese Zeit Zahlungen empfing, geschehen**).

*) Förster erkannte (S. 113), dass diese Gemälde in wirklichem Fresco ausgeführt seien, das Giotto bekanntlich noch nicht anwendete. Auch die Herausgeber des Vasari (I. 318), bezweifeln Giotto's Urheberschaft, indessen nur weil Ghiberti nicht erwähne, dass er im Campo santo gearbeitet habe.

**) Förster a. a. O. S. 114, der diese Vermuthung in der That scharfsinnig begründet, macht selbst auf die ihr entgegenstehenden Bedenken aufmerksam, indessen ist die sehr positive, wenn auch nur aus vernichteten Papieren gezogene Angabe des Archivsekretärs über den Anfang der „Storia di Giobbe“ am 4. August 1371 jedenfalls nicht zu verwerfen, zumal sie mit dem Styl der Bilder übereinstimmt. Zweifelhaft ist es, ob dem Franciscus de Vulterris die Ehre der Erfindung zuzusprechen, da er nach den Rechnungsangaben mehr ein mit vielen Gehülfen arbeitender Restaurateur (er wird für Farben zu picturis et reactis picturarum bezahlt) gewesen zu sein scheint. Ob er mit dem Franciscus di maestro Giotto iden-

Jedenfalls war der Meister dieser Bilder kein unbedeutender Künstler. Die tiefsinnige alte Geschichte ist lebendig und poetisch aufgefasst*), die figurenreichen Compositionen, auf sehr ausgeführten landschaftlichen oder architektonischen Hintergründen, sind meistens sehr klar geordnet, einige, z. B. das Fest der Kinder Hiob's und ähnliche Scenen wo Frauen erscheinen, sehr anmuthig Die Thiere, Kameele, Pferde, sind ungewöhnlich gut, die menschlichen Gestalten eher zu schlank als zu kurz. Die Scene im Himmel, wo Satan vor dem Herrn auftritt, ist einfach und grossartig, Satan, mit Hörnern, Fledermausflügeln und zottig behaarten Gliedern, steht mit einer trotzigen Ritterlichkeit vor der milden und ehrwürdigen Gestalt Jehova's und die umherstehenden Engel zeigen Erstaunen und Mitleid mit den Prüfungen, denen Hiob, der fromme Knecht Gottes, unterworfen werden soll.

Auch bei den Geschichten des h. Rainer, welche auf derselben Wand in drei oberen und drei darunter befindlichen Feldern dargestellt sind, ist Vasari im Irrthume gewesen, indem er sie dem Simon von Siena zuschrieb; nach den jetzt entdeckten urkundlichen Nachrichten sind sie erst lange nach seinem Tode und zwar durch einen sonst unbekannten, nicht mit dem damals ebenfalls schon verstorbenen Orcagna zu verwechselnden Meister Andreas aus Florenz gemalt, der dafür im Jahre 1377 Zahlung empfing**). Die drei untern Bilder wurden dann einige Jahre

tisch ist, von dem Vasari (im Leben Giotto's) angiebt, dass er nichts weiter von ihm wisse, als dass er mit diesem Namen im Malerbuche aufgeführt sei, muss dahin gestellt bleiben.

*) Abgebildet bei P. Lasinio Taf. 3, 4, 45, 46.

**) Schon Förster a. a. O. bezweifelte Simon's Antheil an diesen Gemälden aus stylistischen Gründen und später publicirte der Professor Bonaini in seiner oben citirten Schrift über Traini die von ihm im Domarchiv entdeckten entscheidenden Stellen. Nach denselben erhielt dieser Maestro Andrea da Firenze am 7. October 1377 eine ausdrücklich als vertragsmässig bezeichnete Zahlung pro pictura storie Beati Ranerii, pro residuo dicte storie. Demnächst findet sich zwar, dass im Jahre 1380 der Bauvorsteher des Domes nach Genua schickte, um daselbst einen Maler Meister Barnabas (wie Bonaini höchst wahrscheinlich gemacht Barnabà da Mutina) zu rufen: ut veniret ad complendam storiam Sancti Raynerii. Wahrscheinlich kam dieser nicht und die „Vollendung“ der Geschichte unterblieb, bis später Antonio Veneziano (Förster S. 117) die „pictura trium storiarum inferius

später durch einen Meister „Antonius quondam Francisci de Venetiis“ gemalt und im Jahre 1386 vollendet, den Vasari in der ihm gewidmeten Biographie für einen geborenen Venetianer hält*), der aber jedenfalls florentinische Schule hatte. Beide Meister, Andreas und Antonius, haben ungefähr gleiches Verdienst, ihre Darstellung ist lebendig und natürlich, sie erzählen anziehend, ihre Zeichnung, die freilich oft durch Uebermalung gelitten hat, ist giottesk, aber doch mit dem ihrer spätern Zeit entsprechenden Streben nach grösserer Rundung. Auf diese Bilder folgten dann bald die jetzt nur theilweise erhaltenen sechs Geschichten des h. Ephesus und Potitus, welche Spinello von Arezzo im Jahre 1392 an derselben Wand wie die bisher erwähnten mit einer Eilfertigkeit malte, die selbst den Zusammenhang der Figuren nicht beachtete.

Während dessen hatte man aber auch schon die Bemalung der gegenüberstehenden, bisher noch leeren Wand in Angriff genommen und zwar mit der Geschichte des alten Testaments, die man ohne Zweifel fortzusetzen beabsichtigte, es aber für jetzt nur zu vier Bildern brachte, die sich als ältere, von den 70 Jahre später hinzugekommenen des Benozzo Gozzoli auffallend unterscheiden. Vasari schrieb auch diese Bilder, nicht bloss ohne Nachricht, sondern auch ohne Ueberlegung, seinem beliebten Buffalmacco zu, obgleich sie mit den andern, demselben beigelegten aus der Passionsgeschichte durchaus nicht übereinstimmen. Die Durchforschung des Domarchivs hat aber ergeben, dass der Maler und Musaicist Pietro di Puccio aus Orvieto der Urheber dieser Bilder ist. Nachdem er

Sti Ranieri“ vollendete, wofür er 1386 Bezahlung erhielt. Dass die drei obern Bilder nicht (wie man angenommen) von Andrea und Barnabà, sondern von jenem allein gemacht sind, geht theils aus dem völlig gleichen Styl, theils aber auch aus der Bezahlung von 529 lire 10 sol., welche derselbe erhielt, hervor. Spinello Aretino, obgleich ein angesehener Meister, erhielt für ein Bild dieser Grösse, wie die Rechnungen ergeben, höchstens 175 lire, es war daher schon ein sehr hoher Preis, wenn Antonio Veneziano 245 lire erhielt. Die dem Andrea bezahlte Summe aber, obgleich nur der Rest, also nur ein Theil des ganzen Preises, beträgt aber noch mehr als das Doppelte von 245 lire, er wird also gewiss die drei Bilder ganz gemalt haben.

*) II. 171 a. a. O. Nach jener urkundlichen Bezeichnung ist es zweifelhaft, ob nicht bloss sein Vater aus Venedig war.

im Jahre 1390 durch einen dazu abgesendeten Boten von daher gerufen war, erhielt er im folgenden Jahre für eine Arbeitszeit von 10 Monaten an der Ystoria genesis im Campo santo Bezahlung. Das erste dieser vier Bilder besteht nur aus einer kolossalen Gestalt, welche die ganze Höhe der sonst in zwei Reihen getheilten Bildfläche einnimmt und eine compendiöse Darstellung der Schöpfung giebt. Es ist nämlich Gott Vater, der aufrecht stehend das Universum, in der Gestalt einer grossen, den grössesten Theil seines Körpers bedeckenden Scheibe, auf der man in der Mitte die Erde, dann die Kreise der Planeten und Fixsterne und endlich die neun Kreise der Engel sieht, mit beiden Händen hält*). Daran reihen sich nun, und zwar als Anfang einer oberen Bilderreihe, drei Felder, das erste die Geschichte der ersten Aeltern, das zweite die Abel's und Kain's, das dritte den Anfang der Geschichte Noah's enthaltend. Das erste ist von sehr geschickter Anordnung und guter Wirkung; indem der Maler das Paradies als einen mit Palmen und fruchttragenden Bäumen besetzten, von dem Brunnen der Paradiesesströme bewässerten, von Thieren belebten, von einer Mauer mit zwei Thoren umschlossenen Garten auf höherem Terrain darstellte, gewann er darunter Räume sowohl für die Erschaffung Adams vor seiner Einführung in das Paradies als auch für die Flucht aus demselben und die harte Arbeit des Erdenlebens, so dass die ganze Breite auf die natürlichste Weise und ohne Unklarheit zwiefach benutzt ist. Bei Weitem weniger gelungen ist das zweite Bild mit den verschiedenen Hergängen aus Kains Leben, und auf dem dritten hat sich der Maler die Sache dadurch erleichtert, dass er den Stoff in drei gesonderten Bildern behandelt, von denen das erste den Bau der Arche, ein recht lebendiges Genrebild, giebt, das zweite die Sündfluth und das dritte Noah's Dankopfer enthält. Alle diese Bilder haben den Vorzug eines frischen, natürlichen Colorits, harmonischer Farbenbehandlung, sprechender, naiver Motive und einer gewissen Originalität, welche sie von den wiederkehrenden Typen der florentiner Meister unterscheidet. Sie sind aber schwach in der Zeichnung besonders der

*) Man benennt dies Bild gewöhnlich wegen jener landkartenähnlichen Scheibe: Il mappamondo. Ein unter dem Bilde geschriebenes Sonett giebt die vollständige Erklärung.



Figuren; die bekleideten sind wulstig und unbehülflich, und die nackten Gestalten erscheinen wie ausgestopft ohne deutliches Bewusstsein der Knochen- und Muskelbildung.

Welche Gründe die Vorsteher des Baues bestimmten, sich in derselben Zeit wo in Pisa selbst Nicolaus Petri im Franciscanerkloster malte und wo es wenigstens in Florenz nicht an guten Malern fehlte, nach dem kleinen Orvieto zu wenden, ist schwer zu errathen. Vielleicht kam es ihnen, nach den ungünstigen Erfahrungen, welche sie bei den früheren Gemälden gemacht hatten, besonders auf dauerhafte und solide Technik an. Alle jene früheren Bilder sind noch nicht in eigentlicher Frescomalerei, ganz auf frischen Kalk, sondern in der in Giotto's Schule bisher üblichen, von Cennino beschriebenen Weise ausgeführt, welche eine Vollendung in Temperafarben voraussetzte. Pietro ist der erste, der hier jenes nachher s g. gute Fresco anwendete*), und vielleicht war es grade die Kunde von seinem Verständniss dieser neuen Technik, welche ihm bei den schlimmen Erfahrungen, die man über die Dauerhaftigkeit der älteren gemacht hatte, diese Berufung verschaffte. Jedenfalls würde aber auch dies die Sorgfalt beweisen, mit welcher die Leiter solcher künstlerischen Unternehmungen damals verfuhren.

Zum Beschlusse habe ich noch der Goldschmiedekunst zu gedenken, die ebenfalls in Toscana vorzugsweise blühte. Die Grundlage dieser Blüthe lag allerdings zunächst im Gewerbe, das vermöge des mercantilischen, die Bedürfnisse der Mode und des Luxus benutzenden Sinnes der Toscaner und des reichen Kunstlebens, das Vorbilder für jene Zwecke gewährte, hier einen grossen Umfang erreichte. Dazu kam dann aber jener eigenthümlich italienische Kunstbegriff, der die bildenden Künste als ein Ganzes, als die Aeusserung eines und desselben Talentes betrachtete, und daher auch die, welche nur mit irgend einem Kunstzweige beschäftigt waren, leicht zu Versuchen auf verwandten Gebieten veranlasste. So geschah es, dass einzelne Goldschmiede ganz über die Grenzen ihrer Technik hinausgingen, wie jener Landus, dem

*) So versichert Förster a. a. O., dessen sachkundigem Urtheile ich folge.



die Seneser die Leitung ihres Dombaues übertrugen, oder die zwei Goldschmiede, bei denen dieselbe Stadt im Jahre 1378 zwölf Marmorstatuen der Apostel für ihre Rathhauskapelle bestellte*). Wichtiger ist dann aber die Plastik in edeln Metallen, für die sich hier bedeutende Meister ausbildeten, und der die umfassendsten Aufgaben zu Theil wurden. Das älteste hervorragende Werk dieser Art ist der grosse Silberschmuck der Kapelle des h. Jacobus im Dome zu Pistoja, der vom Ende des XIII. Jahrhunderts bis 1399 durch mehrere namhafte Meister ausgeführt wurde. Auf dem Antependium, das im Jahre 1316 durch Andrea di Jacopo d'Ognabene vollendet wurde, sind die 15 Reliefs aus dem Leben Christi und des Apostels Paulus, obwohl nicht ohne Verdienst, doch ziemlich verwirrt gruppirt. Dagegen sind die Statuen des Jacobus und einiger anderer Apostel am Altaraufsatze, von Meister Giglio aus Pisa im Jahre 1353, und die Reliefs auf den Flügeln des Antependiums, beide von Florentinern, der linke vom Meister Piero seit 1357, der rechte von Lionardo di Sergiovanni 1366—71 gefertigt, höchst vortrefflich, im Allgemeinen sich dem Style des Andrea Pisano anschliessend, obgleich im Relief nicht mehr mit der edeln Mässigung desselben, sondern in mehr malerischer Ausführung**). Kaum minder reich ist der Johannis-Altar, welchen die Commune von Florenz seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts durch den berühmten Meister Cione, den Vater des Andrea Orcagna, anfangen liess, der dann aber noch lange, bis zum Jahre 1467 viele Künstlerhände beschäftigte***). Auch hier findet sich in den vielen in Silber getriebenen Reliefs viel Werthvolles, indessen bemerkt man schon an den ältesten derselben die Hinneigung zu einer tieferen, mehr landschaftlichen Behandlung. Von

*) Milanesi I. 279. Die Statuen sind freilich nicht sehr gelungen.

**) Ausführliche Nachrichten über diese Kapelle geben Ciampi, in dem oft citirten gründlichen Werke: Notizie inedite della Sagrestia Pistojese de' belli arredi. Fir. 1810, Tolomei in der Guida di Pistojà p. 19 ff., und Förster Beiträge S. 65 ff. Daraus einiges in den Noten zum Vasari II. 12, in Kugler's Kunstgeschichte (4. Ausg.) II 150 u. a. a. O.

***) Nach einer Inschrift auf der Rückseite scheint die Arbeit erst 1366 begonnen, was für den Vater des Orcagna etwas spät ist. Siehe Vasari a. a O. Der Altaraufsatz wird nur ein Mal im Jahre im Baptisterium aufgestellt und sonst in der Opera del duomo aufbewahrt.

anderer Technik, aber sehr viel grösserer Schönheit ist das Reliquiarium, welches der Goldschmied Ugolino di Veri in den Jahren 1337 bis 1339 für die Kathedrale von Orvieto ausführte und mit einer Reihe von sehr zarten und vortrefflich gezeichneten Emailmalereien schmückte*), welche sich den edelsten Gemälden der Schule von Siena anreihen.

*) Ueber die Zeit und über die Person dieses Ugolino, Veri's Sohne, vergl. Milanesi I. 210. Abbildungen der Emailmalereien in dem Werke des P. della Valle über den D. z. Orvieto und darnach bei Aginc. Peinture. tab. 123. Eine bessere Zeichnung eines der kleinen Bilder bei Rosini II., pag. 54.

Achtes Kapitel.

Plastik und Malerei ausserhalb Toscana.

Petrarca spricht sich in seinen Schriften zwei Mal über das Verhältniss der Sculptur zur Malerei seines Zeitalters aus, beide Male in dem Sinne, dass jene weit hinter dieser zurückstehe, und man kann diese Aussprüche nicht, wie Cicognara will, einfach als einen Irrthum des gelehrten Dichters beseitigen, der dadurch entstanden sei, dass er die Bildwerke seiner Zeit mit den ihm bekannt gewordenen antiken verglichen und sie ihnen nachstehend gefunden habe, während der Mangel antiker Malereien für die Maler solchen Vergleich ausschloss. Denn Petrarca spricht in beiden Stellen nicht seine besondere Ansicht aus, sondern er berichtet nur die allgemeine seiner Zeit. Die eine beider Stellen ist die, wo er von Giotto und Simon von Siena als zwei vorzüglichen und berühmten Malern erzählt, und dann redselig hinzufügt, dass er wohl auch einige Bildhauer gekannt habe, aber geringeren Rufes, denn diese Kunst stehe in dieser Zeit zurück. Noch deutlicher ist die zweite Stelle. Für die Malerei, heisst es darin, rühme sich sein Zeitalter der Erfindung, oder doch der höchsten Vollendung, in der Sculptur aber, obgleich sonst dreist und anmassend, wage es nicht zu leugnen, dass es weit zurückbleibe*). Er gibt also nicht sein eignes Urtheil, sondern ein Zeugniss über die

*) Petrarca, Epist. fam. lib. V. cp. XVII. ad Guidonem Januensem: Duos ego novi pictores egregios, nec formosos, Jottum, florentinum civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem; novi sculptores aliquod, sed minoris famae. Eo enim in genere impar prorsus est nostra aetas. — De remed. utr. fort. I. dial. 41. — Unde haec aetas in multis erronea picturae inventrix vult videri, sive, quod inventioni proximum, elegantissima consumatrix limatrixque, cum in genere quolibet sculpturae, cumque in signis ac statuis longe imparem se negare temeraria impudensque non audeat. Vergl. Cicognara III. 69, der als Geschichtschreiber der Sculptur sich der Bildhauer annehmen zu müssen glaubt.

Meinung der Zeitgenossen, welche, auch wenn sie irrig sein sollte, doch Beachtung verdienen würde. Allein in der That lässt sie sich auch sehr wohl erklären.

Allerdings spielt die Sculptur in der Entwickelung der Kunst, und besonders der toscanischen eine bedeutende Rolle. Die Bildhauer treten gewissermassen als Vorkämpfer auf; wenn die Anforderung der Verarbeitung neuer Motive an die Kunst herantritt, sind sie es zuerst, die sich daran versuchen und mit den Schwierigkeiten ringen. Niccolò Pisano bricht für Cimabue und Duccio, Giovanni für Giotto die Bahn, und wenn dieser dann auch so mächtig wirkt, dass die Sculptur sich seinem Einflusse unterwerfen muss, so bleibt doch für Andrea Pisano der Ruhm, der vorherrschenden Richtung auf das Pathetische die Grenzen des Massvollen und Anmuthigen gezeigt zu haben, die sie nicht überschreiten dürfe. Ueberhaupt kann man behaupten, dass die toscanische Malerei einen grossen Theil ihrer Vorzüge, die Feinheit des Sinnes für Schönheit und Form, die ruhige und klare Haltung, die Bestimmtheit des Ausdrucks dem Vorgange und dem engen Zusammenhange mit der Plastik verdankt. Diese ist ihre Lehrerin gewesen und bleibt ihr, zur Erhaltung des ihr dadurch eingepflanzten plastischen Elements, auch später, nachdem sie Reife und Selbstständigkeit erlangt, eine nützliche, ja unentbehrliche Begleiterin. Aber die Herrin ist sie nicht; das gemeinsame Ziel beider in dieser Weise innig verbundenen Künste ist gradezu ein malerisches, und die Sculptur schliesst sich sowohl in der sittlichen Auffassung der Motive, als in der Anordnung mehr und mehr der Schwesterkunst an. Und zwar ist diese Nachgiebigkeit nicht eine Schwäche der einzelnen Meister, sondern die nothwendige Folge der Richtung des Zeitalters auf weichere Gefühle, die eben nur in der malerischen Auffassung ihren Ausdruck finden. Die Malerei ist daher die populäre, Allen verständliche, die tonangebende Kunst, die Sculptur steht immer in einer Unterordnung zu ihr, sie ist entweder eine Vorstudie oder eine Uebersetzung in andere Form. Wie stark dieses Uebergewicht der Malerei ist, beweist, mehr noch als Petrarca's Zeugniss, die Schrift des spätern Ghiberti, der, obgleich selbst Bildner und für die Antike schwärmend, fast nur von den Malern ausführlich redet und der Bildhauer nur

vorübergehend oder doch mit sehr viel geringerem Lobe gedenkt. Daher erklärt sich denn auch, dass die Sculptur immer nur beim Beginn einer neuen Kunstrichtung sich in ihrer vollen Bedeutung zeigt, dass selbst in Toscana nach Andrea Pisano uns kein Plastiker von hervorragender Geltung entgegentritt. Denn Orcagna, den man nennen könnte, ist in seiner geistigen Richtung mehr Maler als Bildner, und erst als die Schule Giotto's ermattete, als andre Bedürfnisse erwachten, die ihre Dienste auf's Neue erforderten, nahm die Plastik wieder einen höhern Aufschwung.

Noch stärker als in Toscana ist diese Unterordnung in den übrigen Gegenden Italiens. Die Aufgabe der plastischen Vorarbeit war schon in Toscana vollbracht, und die darauf beruhende toscanische Kunst wurde nun in den meisten Gegenden Italiens durch Giotto zunächst als Malerei eingeführt, der dann die toscanische Bildnerei stillschweigend folgte. Allerdings machten sich dann hin und wieder andere Bedürfnisse oder locale Eigenheiten geltend. Aber nur in der Malerei riefen sie bedeutende Leistungen hervor, welche die toscanische Ueberlieferung weiter förderten, während sie in der Sculptur nur als schwache Modificationen oder gar Hindernisse derselben erscheinen. Auch ist die Zahl der nennenswerthen plastischen Werke überaus gering und bei einigen derselben die Entstehung durch toscanische Hände erwiesen oder doch wahrscheinlich.

Es scheint deshalb zweckmässig, die Geschichte der aussertoscanischen Kunst mit den wenigen hervorragenden Leistungen der Sculptur zu beginnen, und zwar zunächst mit Mailand. Hier nämlich finden wir schon 1339 einen Bildhauer aus Pisa, Giovanni Balducci, ansässig und mit kostbaren Arbeiten betraut, der uns recht deutlich zeigt, in welchem Ansehen toscanische Kunst in diesen Gegenden stand. Dass man ihn seiner Verdienste halber aus Toscana hierherberufen, ist kaum glaublich, da zwei mit seinem Namen bezeichnete Werke in seiner Heimath, ein Grabmal in S. Francesco bei Sarzana (1322) und eine Kanzel zu Casciano bei Pisa, sehr geringen Werthes sind. Vielmehr war wohl eher die Schwäche seines Talents die Ursache, dass er, um der Concurrenz mit so vielen bessern Kunstgenossen zu entgehen, in andern Gegenden Beschäftigung suchte, die ihm dann auch ver-

möge seines pisanischen Ursprungs leicht zu Theil wurde. Von den zwei mit seinem Namen bezeichneten Werken in Mailand wird man zufolge der bemerkenswerthen Verschiedenheit der Inschrift sowohl wie des Styls nur an dem einen, der Arca des S. Pietro Martire in S. Eustorgio vom Jahre 1339, ihm die plastische Arbeit zuschreiben dürfen, während er an dem andern, dem Portale der Klosterkirche Brera von 1347, nur als Baumeister fungirt zu haben scheint, so dass die überaus schwerfälligen und unschönen Statuen, welche von diesem längst abgebrochenen Portale noch erhalten sind, nur von einem unvorsichtig gewählten Gehülfen herrühren werden*). An jener Arca ist die Anordnung sehr verständig und gut; acht Pfeiler mit Statuen von Tugenden tragen den Sarkophag, der an seinen senkrechten Wänden und auf dem pyramidalen Deckel mit angemessen getheilten Reliefs verziert und oben mit den Statuen der Madonna, des h. Dominicus und des Petrus Martyr bekrönt ist. In plastischer Beziehung sind die acht allegorischen Gestalten des Basaments recht befriedigend und lassen wenigtens die Pisaner Schule vollkommen erkennen, die obern Statuetten und besonders die Reliefs aus dem Leben des Heiligen dagegen sind ohne Empfindung und von ungeschicktester Anordnung, was denn doch, wenn man auch die Ausführung einem Gehülfen zuschreibt, wenigstens theilweise dem Meister zur Last fällt. Ausser diesen Werken des Balducci finden sich aber in den Mailänder Kirchen, sei es dass auch andre Toscaner nach Mailand gekommen waren, oder dass das Samenkorn toscanischen Styls, obgleich nur von Balducci's Hand ausgestreut, bei den in Mailand einheimischen Meistern einen so fruchtbaren Boden fand, werthvolle plastische Werke, welche neben den Spuren des älteren roheren Styls auch pisanische Züge tragen. Mehrere Werke dieser Art befinden sich in derselben Kirche S. Eustorgio; so die laut Inschrift im Jahre 1347 gestifteten Reliefs aus dem Leben der heiligen drei Könige**), dann das Grab-

*) An der Arca lautet die Inschrift: Magister Johannes Balducci de Pisis sculpsit hanc arcam A. D. 1339, an dem Portal aber hiess es: Hedificavit hanc portam. Cicognara III. 247, die Abbildung der Portalsstatuen bei demselben tab. 36, die der Arca bei Agincourt Sc. tab. 34.

**) Die Abbildung bei Cicognara Taf. 37 ist zu ungünstig, sein Urtheil

mal des Stefano Visconti, wahrscheinlich eine Reihe von Jahren nach seinem Tode (1327) ausgeführt, und endlich die in flachem Relief mit vieler Empfindung gearbeiteten Scenen aus der Passionsgeschichte am Hochaltare. Aehnlichen Styls ist in S. Marco das Grabmal des Rechtsgelehrten Salvarinus de Aliprandis † 1344, in S. Giovanni in Conca das, welches Bernabò Visconti sich vor seinem Tode (1384) mit seiner Reiterstatue setzen liess, endlich das des Azzo Visconti († 1339), welches, ehemals in S. Gottardo, jetzt im Hause des Marchese Triulzio wenigstens grösstentheils erhalten ist*) und sogar in der Anordnung den toscanischen Gräbern mehr als die übrigen gleicht.

Neben den Toscanern und dem toscanischen Geschmacke machten sich aber in Mailand noch immer Einflüsse nordischer Kunst und Anschauungen geltend und diesen ist dann ein überaus merkwürdiges, freilich aber auch sehr räthselhaftes Werk mailändischer Plastik zuzuschreiben, der berühmte siebenarmige Leuchter des Domes, der wie ein mächtiger Baum mit einem unendlichen Reichthume von zum Theil wunderbar schönen Details aufsteigt und über dessen Alter die Forscher so abweichend sind, dass einige ihn dem XII., jetzt wohl die meisten dem XIII. zuschreiben, während er nach meiner Meinung erst dem XIV. Jahrhundert angehört**). Die Anordnung erinnert in der That noch an ähnliche Werke romanischen Styls; drachenartige Ungeheuer, die mit kleineren Thieren kämpfen, bilden die Füsse und tragen mit ihren Schweifen eine Kugel, von welcher dann die weitere Entwickelung ausgeht; aber das reiche Rankengeflecht, aus wel-

III. 431 zu günstig. Es ist eine gute Arbeit, aber mit mehr handwerklicher Ausführung.

*) Abbildungen der jetzigen Ueberreste in dem Werke des Herzogs Litta über die illustren Familien Italiens (Visconti parte III.), des ganzen Grabes in der Fortsetzung des Giulini I. 387.

**) Didron, der in den Annales archéologiques XIII. S. 177, 262, XIV. 341, XV. 263 einige Abbildungen daraus giebt und Burckhardt (S. 559) schreiben ihn dem XIII. Jahrhundert zu, Lübke (Plastik S. 446) der „romanischen Zeit". Die Italiener erwähnen des schönen Werkes kaum, selbst die Guiden nur, weil die Kapelle darnach dell' albero heisst. Es ist nicht zu leugnen, dass einige Figuren noch sehr alterthümlich erscheinen, aber andere sind dafür entschieden neuer und da das Ganze ein Guss ist, müssen diese entscheiden.

chem zuerst alttestamentarische Hergänge vom Sündenfalle bis zu David's Kampf mit dem Riesen, dann Propheten, Himmelszeichen und Jahreszeiten hervortreten, hat Details edelsten gothischen Styls in italienischer Auffassung, und die Züge der Figuren, besonders die Jungfrau mit dem Kinde und die sehr ritterlich dem Ziele entgegenreitenden drei Könige zeigen einen, freilich mittelbaren Einfluss der Pisaner Schule. Wir haben daher hier wieder ein Beispiel jener schon öfter bemerkten italienischen Neigung, sich der Herrschaft gothischer Form durch Zurückgreifen auf romanische zu entziehen.

An einer andern Stelle dieser Gegend erscheint dagegen der pisanische Styl in voller Schönheit und Reinheit, nämlich an der Arca di S. Agostino, ursprünglich in S. Pietro in cielo aureo, jetzt im Dome zu Pavia. Es ist eines der reichsten und prachtvollsten Monumente dieser Art, freistehend, von bedeutender Höhe und Grösse und eigenthümlicher Anordnung. Es hat die Gestalt eines kleinen gothischen Gebäudes, an dessen Unterbau zwölf Pfeiler vorspringen, je vier auf den längeren, je zwei auf den schmalen Seiten, welche dann weiter emporsteigend in einem zweiten Stockwerke zwischen halbkreisförmigen masswerkartig verzierten Bögen den Heiligen auf seinem Sterbelager zeigen und oberhalb desselben ein hohes Dach mit acht Giebeln, drei auf den langen, je einer auf den schmalen Seiten, tragen. Alles dies ist nun auf's Reichste mit Bildwerk verziert, man will über 290 Figuren daran gezählt haben. Unten zwölf allegorische Tugenden, nebst in Nischen aufgestellten kleineren Statuetten von Aposteln und Heiligen. Dann neben der Gestalt des Heiligen Engel, welche das Tuch halten, auf dem er ruhet, und zu Häupten und Füssen die andern drei Kirchenväter und S. Simplicianus, ausserdem aber noch an den Strebepfeilern je vier stehende und darüber ebensoviele sitzende Gestalten, unter diesen die bekannten vier gekrönten Baumeister. Darüber sind dann am untern Theile des Baldachins und in den Giebeln Reliefs aus dem Leben des Heiligen, dazwischen aber Statuetten von Augustiner-Mönchen und allegorischen Gestalten angebracht. Endlich ist auch noch die Unteransicht des Baldachins über der liegenden Gestalt mit einem reichen Relief geschmückt, welches, der Form des Kreuzgewölbes sich an-

schliessend, in der Mitte Gott Vater in der Glorie, auf allen vier Seiten aber in sehr glücklich benutzter architektonischer Eintheilung Schaaren von Engeln und Heiligen zeigt. Es versteht sich, dass dieser überreiche Schmuck die Kräfte eines Meisters überstieg, auch erkennt man verschiedene Hände. Die Apostel und Heiligen in den Nischen des Unterbaues mit ihren faltenreichen Gewändern und fein ausgearbeiteten Haaren dürften etwas später hinzugefügt sein, alles Uebrige aber ist unzweifelhaft unter Leitung eines ausgezeichneten Meisters im Style der toscanischen Schule ausgeführt. Die Köpfe haben durchweg die charakteristisch eckige Bildung dieser Schule, die Gewänder denselben flüssigen Zug der Linie. Vor Allem ist die Gestalt des Heiligen selbst, der in bischöflicher, mit nachgeahmten Stickereien reich verzierter Tracht ausgestreckt liegt, ausgezeichnet edel und würdig, auch die Tugenden sind völlig gelungen, und nur die Reliefs sind bei malerischer Anordnung etwas steif. An einem der Pfeiler steht die Jahreszahl 1362 ohne irgend einen Zusatz. Klosternachrichten haben ergeben, dass dies der Anfang der Arbeit, die Legung der Basis erst 1365 erfolgt, und noch 1397 bei dem Herzoge Johann Galeazzo um eine Unterstützung zur Vollendung gebeten sei. Indessen war die Aufstellung gewiss lange vorher bewirkt, da schon 1383 das Gitter um das Monument reparirt wurde*). Der Name des Meisters ist leider in diesen sonst ausführlichen Nachrichten nicht genannt. Vasari schreibt auch dies Werk, wie so manche andere, dem Agostino und Angelo von Siena zu**); allein jener war schon zwölf Jahre vorher und dieser gewiss auch schon längst verstorben. Auch ist die Arbeit doch

*) Defendente Sacchi L'Arca di S. Agostino, mit Stichen der Brüder Ferrari, Pavia 1832, giebt nur die Ansichten der vier Seiten des Monuments ohne Details. Die Länge ist 3,07 M., die Breite 1,68, die Höhe 3,95. Die Nachrichten über die Geschichte des Denkmals sind aus der Denkschrift entnommen, welche ein Prior des Eremitanerklosters im Jahre 1578 aus den Rechnungsbüchern desselben zusammenstellte, um zu beweisen, dass dieses Kloster, und nicht, wie behauptet war, die Canonici des Doms die Kosten bestritten hätten. Cf. auch Cicognara III. 291.

**) Nicht im Leben dieser Senesen, sondern viel später, bei der der Biographie des Girolamo da Carpi angehängten Erwähnung von lombardischen Bauten.

nicht ganz so milde und schön, wie an dem Grabe des Guido Tarlati, sondern härter, derber, weniger sicher in den Körperverhältnissen. Daher haben Andere darauf aufmerksam gemacht, dass dies Monument in der Anordnung des Unterbaues, in der Auswahl und den Attributen mancher Heiligen und allegorischen Gestalten mit dem des Balducci übereinstimme. Sie haben es daher, wenn auch nicht diesem selbst, so doch einem seiner Schüler zuschreiben zu müssen geglaubt, und als solchen vermuthungsweise den Bonino von Campiglione genannt*), den wir an dem sogleich zu erwähnenden Grabmale des Cansignorio als einen mit grossen plastischen Werken betrauten Meister kennen lernen. Allein eben dieses Grabmal ist sowohl in der architektonischen Anordnung, wie im Plastischen durchaus anderen Geistes und macht diese Annahme unglaublich. Auch ist die Uebereinstimmung mit dem Monumente des Balducci durchaus kein Grund, hier eine Arbeit seiner Schule anzunehmen. Auch ein fremder Künstler, wenn er von den Bestellern auf das ihnen wohlbekannte Mailänder Denkmal als Vorbild hingewiesen war, würde nach damaligen Ansichten keinen Anstand genommen haben, davon, soviel ihm zusagte, zu entlehnen. Es bleibt daher wahrscheinlich, dass dies so alleinstehende Monument von einem fremden, wahrscheinlich toscanischen Meister herrühre, den wir nicht nachweisen können**).

Einen starken Gegensatz gegen die edle Einfachheit und Anmuth dieser Arca bilden dann die schwerfällig prunkenden **Grabmäler der Scaliger**, die auf dem Kirchhofe von S. Maria antica in **Verona** eine so malerische Gruppe bilden, und namentlich auch das eben erwähnte, welches Bonino da Campiglione***) für Can Signorio († 1375) fertigte. Der Grundgedanke der An-

*) So Defendente Sacchi a. a. O. und ihm folgend Kugler in der Kunstgeschichte und Burckhardt im Cicerone.

**) Cicognara will es den venetianischen Brüdern delle Masegne, von denen bald die Rede sein wird, zuweisen. Allein auch dies scheint mir nicht wahrscheinlich, der Styl ist reiner toscanisch.

***) Er ist also aus jenem Alpendorfe, aus dem so viele auf den lombardischen Monumenten genannte Bildhauer stammten; unter den am Mailänder Dome im Jahre 1388 beschäftigten Meistern hatte es nicht weniger als fünf (darunter unser Bonino) geliefert.

ordnung war ihm ohne Zweifel gegeben, er kommt schon an den dicht daneben stehenden Denkmälern des Can grande († 1329) und des Mastino II. († 1351) vor. Vom Boden aufsteigende, freistehende Säulen tragen den Sarkophag mit der liegenden Gestalt des Verstorbenen, über welchem ein ebenfalls auf Säulen ruhender Baldachin mit seinem Dache der Reiterstatue desselben als Basis dient. Aber während die Vorgänger Bonino's bei den Details der Ausführung und in den Sculpturen mit einer Anspruchslosigkeit auftreten, welche den schwerfälligen prunkenden Charakter der Anlage mildert, hat Bonino diesen durch die grösseren Dimensionen der einzelnen Theile und durch den gehäuften Reichthum des Schmuckes gesteigert. Sein Denkmal ist sechseckig; an dem Unterbau, auf dem der Sarkophag steht, sind sechs ritterliche Heilige, darunter als jüngster König Ludwig IX. angebracht, und der Baldachin gestaltet sich zu einem hohen und spitzen Dache, das, zwischen sechs steilen, mit den Statuen der christlichen Tugenden geschmückten Giebeln aufsteigend, hoch oben den bestatteten Fürsten auf seinem schwerfällig ausschreitenden Schlachtrosse trägt. Das Ganze imponirt in gewisser Art durch seine Kraftfülle, aber es entfernt sich eben so sehr von der edlen Einfachheit und Gemächlichkeit des italienischen Styls, wie von der Schlankheit gothischer Construction, und anticipirt bei gothischen Details die Schwerfälligkeit des Rococo *). Und eben so wenig sind die Sculpturen geglückt, sie zeigen den Einfluss der Toscaner, die Köpfe haben die tiefliegenden Augen und gedrückten Brauen, den eckigen Schnitt der Gesichter, aber die Körper sind kurz und schwer, der Ausdruck ist hart und übertrieben und die ganze Durchführung im Vergleich zu jener Schule noch ziemlich roh, ja selbst die einfacheren Sculpturen an dem Denkmale des Mastino von 1351 sind wenigtens in stylistischer Beziehung harmonischer.

In Venedig erstreckte sich die Vernachlässigung der Sculptur, die wir früher wahrnahmen, bis in das XIV. Jahrhundert. Nicht bloss die Löwenköpfe und Ornamente, mit denen der Magister Bertuccius, Aurifex Venetus, wie er sich inschriftlich nennt,

*) Abb. d. ganzen Monuments bei Cicognara tab. 24, einzelne Sculpturen daraus tab. 35.

im Jahre 1300 die von ihm gegossene Broncethür der Marcuskirche verzierte, sondern noch die Madonna des Steinmetzen (tajapietra) Arduinus im Vorhofe der Carmeliterkirche von 1340 ist überaus roh. Bedeutend besser ist zwar die grössere Madonna nebst Engeln und Anbetenden über der Eingangsthüre der jetzigen Academie, des ehemaligen Klosters der Carità, an welcher die Inschrift nur das Jahr der Stiftung 1345, nicht den Künstlernamen ergiebt. Allein die nicht unschönen, aber breiten und derben, ganz in der Vorderansicht gezeigten Züge der Madonna und das ziemlich gewaltsam bewegte naturalistisch gehaltene Kind *) sind mehr malerisch als plastisch gedacht, gewissermassen eine verfrühte Aeusserung der Neigung für vollkräftige Formen, die sich nachher in der venetianischen Malerschule ausbildete.

Zu derselben Zeit indessen, wo dieser namenlose, aber geschickte Handwerker sich so naiv in einheimischer Mundart versuchte, hatte schon der edle Styl der toscanischen Schule auch in die Lagunenstadt Eingang gefunden. Vasari knüpft dies Ereigniss an die Namen der von ihm für Brüder gehaltenen Seneser Agostino und Agnolo, indem er die ihm bekannt gewordenen venetianischen Bildner dieser Zeit zu ihren Schülern macht. Dies zerfällt nun zwar schon dadurch, dass jene Meister, wie wir gesehen haben, keine gemeinschaftliche Werkstatt hatten. Es bedarf aber auch solcher zufälliger Herleitung nicht, da der künstlerische Verkehr zwischen diesen Gegenden und Toscana niemals ganz stockte. Schon das bald nach 1320 entstandene Grabmal des Enrico Scrovegni in der Arena von Padua ist in pisanischem Style gearbeitet**) und ebenso würde die Anwesenheit des Andrea Pisano in Venedig, von der wir oben sprachen, genügt haben, auf toscanische Schule hinzuweisen und jüngere venetianische Künstler zum Studium derselben zu bestimmen.

Als dem ältesten solcher Schüler toscanischen Styls nennt Vasari den Jacobus Lanfrani, dessen Namen mit der Jahreszahl 1343 er an einem Portale in Imola gelesen haben will und dem er eine Reihe von Bauten und Denkmälern in Venedig und

*) Cicognara tab. 27 und III. 342

**) Siehe oben S. 370. Anm.

Bologna zuschreibt. Wir kennen davon nur noch in der letztgenannten Stadt zwei Gräber, das des Taddeo Pepoli († 1347) in der Kirche und das des Juristen Calderini († 1348) im Klosterhofe von S. Domenico, von denen besonders das erste ein nicht unwürdiges, aber freilich auch nicht sehr geniales Werk ist*). Die Hergänge, welche diesen ehemaligen Gebieter der Stadt in seiner richterlichen Thätigkeit und kirchlichen Devotion darstellen sollen, sind sehr trocken erzählt, die Figuren bürgerlich und steif, aber die Technik ist sauber und die Linienführung lässt den Einfluss toscanischer Schule erkennen.

Einen etwas spätern venetianischen Bildner, den Vasari nicht kannte, ersehen wir aus dem neuerlich aufgefundenen Contracte über die von dem Marchese Bonifazio de' Lupi gestiftete Felixkapelle in S. Antonio zu Padua. Die fünf Heiligenbilder, welche der Maestro Andriolo tagliapietro di Venezia, Baumeister dieser Kapelle, in dem Contracte von 1372 mit eigener Hand anzufertigen versprach, sind zwar noch erhalten, aber ohne erheblichen Kunstwerth. Etwas später dagegen besass Venedig zwei ausgezeichnete Bildner in den Brüdern Jacobello und Pierpaolo, Söhne des Antonio delle Massegne, von denen wir noch zwei bedeutende Werke besitzen. Das eine derselben ist der grosse Marmoraltar in S. Francesco zu Bologna mit der Krönung der Madonna und vielen Nebengestalten und Reliefs, dessen Vasari mit grossem Lobe, aber mit der irrigen Angabe gedenkt, dass er von Agostino und Agnolo von Siena von 1329 an in einem achtjährigen Zeitraume vollendet sei, während die neuerlich aufgefundenen Urkunden ergeben, dass er von den gedachten venetianischen Brüdern herstammt und bei ihnen erst 1388 bestellt ist**). Das zweite

*) Cicognara tab. XIII.

**) Dies Altarwerk war lange auseinandergenommen und ist erst neuerlich bei der Herstellung von S. Francesco zum kirchlichen Dienste wieder aufgerichtet. Dass Vasari's Nachricht unrichtig sei und das Werk von den genannten Venetianern herrühre, wusste man schon früher durch eine Chronikenstelle, welche Oretti publicirt, dabei aber das Stiftungsjahr irrig 1338 gelesen hatte, welches frühe Datum Zweifel erweckte (Cicognara III. 286 ff.), und endlich durch die von dem Marchese Davia aufgefundene Bestellungs-Urkunde berichtigt wurde. Vergl. dessen Memorie — intorno ad una tavola di marmo — nella chiesa di S. Francesco di Bologna 1842 mit Appendix vom J. 1845, und die Anm. z. Vasari II. 7.

grosse Werk sind die vierzehn Statuen auf dem Architrave am Choreingange in S. Marco zu Venedig, die Jungfrau, S. Marco und die zwölf Apostel, als deren Urheber in der ausführlichen Inschrift sich Jacobellus et Petrus Paulus fratres de Venetiis mit der Jahreszahl 1394 nennen*). In beiden Werken sehen wir diese Meister als treue Nachfolger des toscanischen Styls, und namentlich sind die Krönung der Jungfrau auf dem ersten und einige der schlanken Apostelgestalten des zweiten Werkes sehr schön und edel. Indessen vermissen wir doch schon etwas von der schlichten Anmuth und dem feinen Formgefühle der toscanischen Meister; die Gewandung ist mehr mit Falten überladen, der Schwung der Linien kühner und zum Theil gewaltsam und erinnert an die in der gleichzeitigen deutschen Sculptur beliebten Biegungen des Körpers, die Bewegungen sind spröder, und die Reliefs erzählen mit etwas trockener Ausführlichkeit**). Andere bezeichnete Werke dieser Meister kennen wir nicht, indessen sind die zehn Statuen, welche in der Marcuskirche vor den Seitennischen des Chors stehen und laut Inschrift 1397 gefertigt sind, jenen Aposteln so ähnlich, dass man sie wohl denselben Meistern zuschreiben kann. Jedenfalls aber war der toscanische Styl nun in Venedig schon sehr verbreitet, wie zahlreiche, hin und wieder vorkommende Madonnen und Heiligenbilder beweisen, welche den einheimischen Werken der Pisaner Schule in Motiven und Ausführung nahe stehen***), während wir an den Arbeiten der gewöhnlichen Steinmetzen noch immer jene einheimische Neigung für das Breite und Volle wahrnehmen.

*) Dass der Venician Polo nato di Jacomell, tajapietra, welcher laut Inschrift das Grabmal Cavalli in S. Gio. Paolo im Jahre 1394 ohne besonderes Verdienst ausführte, ein Sohn dieses Jacobus gewesen, ist wahrscheinlich (Cicognara S. 375). Wenn aber Selvatico (Sulla architettura etc. p. 123) den Jacobus Celega und seinen Sohn Petrus Paulus, welche laut Inschrift 1361 und 1394 am Campanile der Frari bauten, der Familie delle Masegne zurechnen will, und Oscar Mothes a. a. O. I. 243 darauf einen ganzen Stammbaum und eine Verwandtschaft mit einer ganzen Zahl unbedeutender Meister gründet, so sind das unwahrscheinliche und fruchtlose Hypothesen.

**) S. bei Cicognara Taf. 36 einige Fragmente aus dem Altar von S. Francesco und Taf. 10 zwei Apostel aus S. Marco.

***) Vgl. bei Cicognara tab. 31, 32 eine Zusammenstellung solcher venetianischen und toscanischen Statuen.

Ob wir von **Filippo Calendario**, den Vasari nicht kennt, die einheimischen Chroniken aber als bedeutenden Bildner rühmen, irgend ein plastisches Werk besitzen, muss nach dem, was oben bei der Baugeschichte des Dogenpalastes angeführt ist, dahingestellt bleiben. Aber jedenfalls sind die geistvollen und reizenden Figürchen, welche aus dem üppigen Laubwerke der Capitäle an der untern Säulenreihe dieses Palastes hervortreten, voller Leben und Schönheitsgefühl und zum Theil nicht ohne Anklänge pisanischen Styls*). Einige, namentlich die in der Nähe der Porta della carta werden erst im XV. Jahrhundert, zum Theil dann aber geradezu als Copien früherer Capitäle, die andern zwar früher, aber doch meistens erst nach dem Tode des Calendario (1355) entstanden sein, so dass man die zum Grunde liegenden plastischen Gedanken der Spätzeit des Jahrhunderts zuschreiben muss, wobei dann zu beachten ist, dass die Kleinheit der Dimensionen den frühern Meistern eine gewisse Kühnheit, die über die Grenzen ihrer Zeit hinauszugehn scheint, den spätern die Nachahmung der älteren Vorarbeiten erleichterte.

Mit der Erwähnung dieser wenigen Monumente kann ich die Geschichte der Sculptur des XIV. Jahrhunderts in Ober-Italien schliessen. Allerdings ist die Zahl plastischer Arbeiten sehr gross; fast jede Stadt kann mindestens einige Grabmäler aufweisen, unter denen manche nicht ohne Reiz sind. Aber sie bleiben in den Grenzen des Handwerklichen und Gewöhnlichen und entwickeln nicht einmal locale Eigenthümlichkeiten, deren Betrachtung und Vergleichung ein geschichtliches Interesse böte.

Ein sehr viel reicheres und mannigfaltigeres Bild gewährt die Geschichte der **Malerei**. Zwar erstreckt sich die Herrschaft der Schule Giotto's über ganz Italien und giebt den Erzeugnissen aller Gegenden eine gewisse Gleichförmigkeit. Aber doch ist in den meisten die Theilnahme für diese populäre Kunst und das Bedürfniss des Ausdrucks eigener Empfindungen zu gross, um sich mit der blossen Wiederholung des recipirten Styles zu be-

*) Vgl. Cicognara tab. 28 bis 30, so wie die Auseinandersetzung in Vol. III. p. 353 ff. mit dem, was oben bei der Baugeschichte des Palastes S. 257 beigebracht ist.

gnügen. Wir finden daher eine Fülle von localen Modificationen desselben und in nicht wenigen Fällen auch schon künstlerische Individualitäten, welche diesen Provincialismen einen mehr oder weniger vollkommenen Ausdruck zu geben wissen und dadurch zum Theil schon über die Grenzen der toscanischen Kunst hinausgehn. Die Fülle des hier bereits beigebrachten Materials, das die Kunstgeschichte nicht unbenutzt lassen darf, nöthigt uns zu geordneter Betrachtung der einzelnen Gegenden.

Zu den wenigst fruchtbaren gehört der Kirchenstaat. Rom selbst, das während des grössten Theiles des Jahrhunderts die Anwesenheit des Papstes entbehrte, und von revolutionären Stürmen litt, hatte seit dem Besuche Giotto's und der Wirksamkeit des Pietro Cavallini wohl kaum irgend einen namhaften Künstler aufzuweisen. In der Nähe von Rom finden sich zwar einige grössere Arbeiten giottesken Styls, aber so vereinzelt, dass sie eher von wandernden Florentinern, als von einheimischen Meistern herrühren werden. Dahin gehören die Fresken sehr eigenthümlichen Inhalts, welche vor einigen Jahren in dem Sacro speco unterhalb S. Scolastica bei Subiaco entdeckt und hergestellt sind. Man sieht nämlich am Gewölbe Gott Vater zwischen den neun Engelchören, dann in den Lunetten Thaten der Engel, zuerst den Kampf der Getreuen Gottes gegen die hier als schillernde Thiere dargestellten abgefallenen Geister; dann das bekannte Wunder des Erzengels Michael auf dem Berge Gargano; darauf eine mystische Darstellung, wo der Engel den Fürsten der Welt oder den Mann der Sünde, der mit den Seinigen in Freuden lebt, mit dem Schwerte durchbohrt, endlich die Verkündigung, auf die dann an den unteren Wänden die Hauptmomente der Geschichte Christi von der Geburt bis zur Kreuzigung folgen. Eben so wird das grosse Wandgemälde des jüngsten Gerichts, welches sich in S. Maria zu Toscanella an der östlichen Wand des Langhauses findet, die Arbeit eines wandernden Giottesken sein. Anders verhielt es sich mit Orvieto, das bald nach dem Beginne seines Dombaues (1290) und durch die Anwesenheit der vielen senesischen Künstler, die dieser herbeizog, eine fruchtbare Pflanzstätte toscanischer Kunst wurde. Wie gross die Kunstliebe des Städtchens schon frühe war, beweisen die vor Kurzem aufgedeckten

zahlreichen Votivgemälde an den Wänden der Klosterkirche S. Giovenale, meistens nur thronende Madonnen mit einzelnen Heiligen und dem knienden Stifter, einige von frühen Daten, z. B. von 1312 noch ziemlich im Style des Cimabue, dann aber auch werthvollere, im entwickelten giottesken Style, unter denen namentlich eines, die Stiftung eines Johannes Fredi von 1398 herauszuheben ist. Schon 1320 war Simon von Siena behufs der oben erwähnten Arbeit in S. Domenico hier gewesen und später zog die Ausführung der Mosaiken an der Façade des Domes, wie dies im Jahre 1360 mit Orcagna geschah, stets bedeutende Maler hierher, unter deren Leitung sich auch eine einheimische Schule bildete, die endlich so angesehen wurde, dass sie den Pisanern einen Meister für ihr Campo santo, den Pietro di Puccio, lieferte. Das Hauptwerk dieser Schule sind die grossartigen Wandmalereien im Chore des Domes, welche nach den Angaben des Padre della Valle von jenem Pietro di Puccio, dann von Ugolino di Prete Ilario, Antonio d'Andreuzzi und andern einheimischen sonst unbekannten Künstlern herstammen und erst 1370 angefangen sein sollen, aber in ihren oberen Theilen alterthümlicher, noch dem Zeitalter Cimabue's nahestehend erscheinen. Man sieht oben die Trinität, repräsentirt durch drei einander ähnliche, geflügelte Gestalten, welche von Schaaren sehr schöner Engel angebetet werden. Darunter befindet sich dann die Krönung und endlich in sechs und zwanzig Bildern das Leben der Maria. Diese letzten Bilder lassen dann ebenso wie die Mosaiken der Façade den Einfluss Orcagna's erkennen und nähern sich ebenfalls mehr dem florentinischen, als dem senesischen Style*).

Von den übrigen Städten des Kirchenstaates im Westen des Appenin verdankt Assisi seinen reichen Gemäldeschmuck durchweg florentinischen Händen. In Perugia zeigen die wenigen Ueberreste des XIV. Jahrhunderts noch keine Eigenthümlichkeit**). Ein Crucifixus, den der Maler Julianus von Rimini im

*) Alle diese Wandgemälde sind bekanntlich im J. 1845 durch den Eifer zweier deutscher Maler, Pfannschmidt und Bolte, von dem dicken schwarzen Rauche befreit, der sie völlig verdeckte.

**) Rosini giebt tab. 24 eine Miniatur aus dem Archiv von Perugia, Randarabesken nebst der Berufung des Matthäus von einem Goldschmidt und Maler Matteo di Cambio, und Vol. II. p. 149 die Abbildung einer

Jahre 1307 in Urbania bei Urbino malte, ist noch roh und byzantinisirend*). Von dem Miniaturmaler Oderigi, den Dante „die Ehre von Gubbio" nennt, haben wir keine weitere zuverlässige Kunde, und dass diese seine Vaterstadt in künstlerischer Beziehung keine selbstständige Bedeutung hatte, ergiebt sich schon daraus, dass der Guido Palmeruzzi, welcher im Stadthause daselbst im Jahre 1345 eine Madonna mit Heiligen im giottesken Style nicht unwürdig ausführte, in dem nicht datirten, aber ohne Zweifel früheren h. Antonius am Aeussern einer dortigen Kapelle roher und alterthümlicher erscheint**), so dass wahrscheinlich auswärtige Studien dazwischen lagen.

Genua***) kann einen etwas zweifelhaften Ruhm auf den s. g. Mönch von den goldenen Inseln gründen, der, angeblich aus der Familie Cibo stammend, aber in einem Kloster auf der Insel Hyères lebend, von provenzalischen Schriftstellern als vorzüglicher Miniaturmaler genannt wird, über dessen Bedeutung wir aber nicht urtheilen können, da die Miniaturen giottesken Styles, welche man ihm in mehreren Bibliotheken zuschreibt, in keiner Weise beglaubigt sind†). Mailand hatte manche Berührungen mit Giotto's Schule. Er selbst war nach Villani's Bericht kurz vor seinem Tode dort gewesen, wahrscheinlich aber nur flüchtig und nur um ein Urtheil abzugeben. Dann hatte nach Vasari Stefano dort für Matteo Visconti ein Werk angefangen, aber nicht vollendet, und endlich ist es wahrscheinlich, dass Giovanni da

Madonna mit der Jahreszahl 1333, welche umgeben von 24 kleineren Bildern sich in der Confraternità di S. Pietro Apostolo befinden soll. Einige andere ältere Bilder sind in der Sammlung der Universität.

*) Passavant, Rafael I. 425.

**) Vergl. Passavant a. a. O. mit Dennistown Memoires of the dukes of Urbino. London 1851. Vol. II. p. 179.

***) Rosini II. 228 giebt die Umrisse eines Tafelbildes der Madonna mit 2 Heiligen, auf welchem sich der Maler Franciscus de Oberto ohne Datum nennt. Nach ihm befindet sich dies (mir unbekannt gebliebene) Bild in Privathänden, während Lanzi, der die Lebenszeit dieses Malers um 1368 bestimmt, es in S. Domenico sah. Jene Zeichnung bei Rosini scheint schon auf den Anfang des XV. Jahrhunderts zu deuten.

†) Agincourt T. 75 und Rosini a. a. O. S. 229 geben Proben aus einem Pontificale der Vaticana. Nach Baldinucci (ed. Piacenza I. 282) lebte er 1326—1408.

Melano, der Schüler des Taddeo Gaddi, hierher zurückgekehrt sein und Schüler gezogen haben wird. Auch fehlt es nicht an Malereien giottesken Styls. Darunter sind die Ueberreste der umfassenden Gemälde, welche wahrscheinlich einst die ganze Kuppel der berühmten Klosterkirche von Chiaravalle bedeckten, so bedeutend, dass man sie dem Giovanni da Melano zuschreiben zu können glaubt. An andern Fresken desselben Styls in der Hauptstadt selbst im Cortile Borromeo nannte sich ein gewisser Michelino mit der Jahreszahl 1356*).

In Piemont war schon in den Jahren 1314 bis 1325 ein Maler Giorgio di Firenze beschäftigt, und selbst am Nordende des Comer See's in Gravedona findet sich eine freilich ziemlich handwerksmässig, aber doch mit Sicherheit ausgeführte Darstellung des jüngsten Gerichts in giotteskem Style. Allein irgend hervorragende, von eigenthümlicher Richtung zeugende Leistungen können wir in allen diesen Gegenden nicht aufweisen.

Anders auf der Ostseite des Appennin. Auch hierher war allerdings der Einfluss der Schule Giotto's gedrungen; ich erwähnte schon der Romagnolen Ottaviano und Pace aus Faenza und Guglielmo aus Forli, welche nach Vasari in Giotto's eigener Werkstätte arbeiteten und dann in ihre Heimath zurückkehrten, deren Werke aber nicht auf uns gekommen sind. Besser kennen wir den bedeutendsten damaligen Meister der Mark Ancona, Alegretto Nucci aus Fabriano, den Lehrer des berühmten Gentile da Fabriano. Er hatte nicht bloss in Florenz gelernt, sondern sich sogar dort niedergelassen, indem er 1346 in die Malergesellschaft eintrat, kehrte aber später in seine Vaterstadt zurück, wo er 1385 starb**). Wir besitzen von ihm zwei Tafelbilder, das eine ein Triptychon im Dome zu Macerata, auf der Mitteltafel die thronende Madonna mit dem auf ihrem Schoosse stehenden bekleideten Kinde, umgeben von einem Kranze von Heiligen***), das andere im Berliner Museum (Nro. 1076 und 1078), Christus

*) Rosini II, 201 ff.

**) Vergl. Ricci, Elogio del pittore Gentile da Fabriano, Macerata 1829, deutsch in Kuglers Museum 1837 p. 11, und desselben Ricci, Memorie degli artisti della Marca Ancona I. 109. Rosini Storia III. 41 und 51.

***) Rosini tab. 23.



am Kreuze zwischen Maria, Johannes und Magdalena und daneben einzelne Heilige. Beide sind mit dem Namen des Meisters Allegrettus de Fabriano, jenes nebst der Jahreszahl 1368, bezeichnet. Spuren giottesker Schule sind darin nicht zu verkennen, aber der ganze Charakter ist doch ein anderer. Die Formen sind knapper, magerer, die Gewänder geben auch nicht wie dort die Andeutung des Körpers, sind vielmehr steifer und reichlich mit Gold geschmückt. Die Ausführung der Köpfe ist dagegen sehr weich und zart mit einer feinen Abstufung der Töne, nicht unähnlich der Weise seines berühmten Schülers Gentile da Fabriano, der Ausdruck endlich ist mehr auf das Süsse und Liebliche, als auf das Charakteristische und Pathetische gerichtet.

Den Ursprung dieser Eigenthümlichkeiten wird man in Bologna zu suchen haben; es bestand hier wenigstens eine zahlreiche Malerschule, welche dieselben und zwar in stärkerem Grade hatte. Es kann sein, dass hier in der gelehrten Stadt, wie in den nordischen Ländern, die Miniaturmalerei eine Schule der höheren Kunst wurde; nicht bloss der Umstand, dass Dante neben Giotto und Cimabue den Franco von Bologna*) als denjenigen nennt, der die bisherigen Meister dieses Kunstzweiges verdunkelt habe, sondern auch die zarte, aber auch etwas schwächliche und schüchterne Malweise, welche den Tafelbildern dieser Schule eigen ist, deutet darauf hin. Besonders stark ist dies Miniaturartige bei dem ältesten namhaften Meister dieser Schule, dem Vitale, von dem wir zwei mit seinem Namen bezeichnete Madonnenbilder besitzen, beide jetzt in der Pinakothek von Bologna, die eine mit der Jahreszahl 1320, die andere von 1345**), und bei dem etwas jüngeren Simon von Bologna, von dem zahlreiche, mit seinem Namen bezeichnete Tafelbilder in der Pinakothek und in den Kirchen von Bologna vorhanden sind. Dort ist eine Krönung Mariae***), unter diesen, die meistens den Gekreuzigten darstellen, das mit

*) Wir wissen nichts Näheres von ihm, und die bei Rosini tab. XI. mitgetheilte, sehr hölzerne Madonna des Museums Ercolani ist ihm ganz willkürlich zugeschrieben.

**) Jene bei Rosini tab. XI., diese bei Aginc. tab. 127; sie befand sich, als Agincourt schrieb, noch in dem Kirchlein S. M. de' Denti vor Porta S. Mammolo.

***) Nro. 164 d. Kat.

der Jahreszahl 1373 in S. Giovanni maggiore das beste. Beide Meister theilen die Vorliebe für magere spitze Körperformen, und ihre Gewänder sind steif und faltenarm, wie Goldstoff behandelt oder doch mit reichlich angebrachten Goldlichtern erhöht. In den Darstellungen des Crucifixus von Simon ist es auf trüben Ernst abgesehen, sonst äussert sich ein Bestreben nach lieblichem, mildem Ausdruck, oft mit etwas affectirter Grazie. Ein Zeitgenosse des Simon, Jacobus Pauli, der sich auf zwei Bildern der Pinakothek, einer Krönung Mariae und einer Kreuzigung zwischen den Schächern, sowie auf einem grossen Altarwerk in der Kapelle des h. Kreuzes in S. Giacomo maggiore nennt, ist schon mehr giottesk, aber unbehülflich und in der Zeichnung nicht minder steif wie jene. Ob der Jacobus de Avanciis de Bononia, welcher sich auf einer Kreuzigung mit Maria, Johannes und Magdalena in der Gallerie Colonna zu Rom ohne Jahreszahl, und dann wieder der Jacobus Avanzi, der sich mit der Jahreszahl 1367, aber ohne Wohnort auf einer sehr starren und fast noch byzantinisirenden Kreuzabnahme in der Akademie zu Venedig nennt, unter einander und mit jenem Jacobus Pauli identisch sind, muss dahin gestellt bleiben, ist aber nicht unwahrscheinlich*). Zu diesen Meistern kommt dann noch ein Andrea da Bologna, der sich mit der Jahreszahl 1368 auf einem grossen Altarwerke in Fermo nennt und dieselbe etwas steife Zeichnung hat, wie die obengenannten**).

Die wichtigste Stelle für die Kenntniss dieser Schule ist das vorstädtische Kirchlein S. Maria de media ratta (gewöhnlich schlechtweg Mezzaratta, auch wohl S. Appollonia genannt), welches, seit 1282 Versammlungsort einer frommen Brüderschaft, später auf Kosten derselben reich mit Gemälden geschmückt wurde. Das Altarbild, zufolge der Inschrift im Jahre 1380 von einem gewissen Christophorus gemalt, stellt die Madonna mit ziemlich bedeutungslosen Zügen in goldstoffenem Kleide und

*) S. über diese gleichnamigen Maler Förster im Kunstbl. 1841, Nro. 38 und 1847, S. 40. Von dem berühmteren Avanzo von Verona ist weiter unten die Rede.

**) Rosini II. 227 giebt eine h. Catharina aus diesem Altarwerke, dessen Stelle in Fermo er nicht bezeichnet.

Mantel dar, unter dessen Schutze die Brüderschaft kniet, während das Kind, das sie vor sich hält, die Händchen segnend erhebt*). Viel erfreulicher sind die Wandgemälde, welche in zwei Reihen übereinander, auf der einen Seite das alte Testament von der Schöpfung bis Moses, auf der andern die Geschichte Christi darstellen. Es haben augenscheinlich verschiedene Hände in längerer Zeit daran gearbeitet, auch nennen die Notizen der Brüderschaft fünf verschiedene Maler, welche dabei von 1350 bis 1398 beschäftigt waren**) und an mehreren Bildern der zweiten Wand las man und liest man zum Theil noch jetzt die Inschriften Simon f. Jacobus f. Der gemeinsame Vorzug der Compositionen ist eine recht lebendige Darstellung, die aber an den Bildern des alten Testaments (mit Ausnahme der mehr giottesk gehaltenen letzten Bilder der Geschichte Moses) noch sehr in der leichten oberflächlichen Weise der Miniaturmaler auftritt. Sie sind ohne Zweifel die älteren. Unter denen des neuen Testaments zeichnen sich die des Jacobus (der schwerlich mit dem Jacobus Pauli der Pinakothek identisch ist) durch feinere ausdrucksvolle Köpfe aus, während die meisten andern bei einer unvollkommenen Zeichnung, harten Bewegungen, figurenreicher, aber oft verwirrter Gruppirung und flacher Anordnung auch diesen Vorzug entbehren und mehr eine äusserliche Erzählung, als eine tiefere Andeutung der ethischen Motive geben. Der Einfluss Giotto's ist daher hier ein sehr geringer gewesen und die Schule behält eine gewisse, aber freilich nicht hervorragende Eigenthümlichkeit.

*) Agincourt tab. 160.

**) Vasari erwähnt dieser Kirche und überhaupt der älteren Bologneser Maler im Leben des Aretiners Nicolò di Piero III. p. 40 und schreibt dabei das alte Testament einem gewissen Christofano aus Modena oder Ferrara, das neue dem Simon und Jacopo zu, was in der That durch die im Texte zu erwähnenden Aufschriften bestätigt wird. Die Notizen der Brüderschaft nennen als dort beschäftigt den Vitale 1350, Lorenzo 1360, Christoforus 1381, Galam 1390 und Giacomo 1398. Vergl. die Anm. z. Vasari und Malvasias's Felsina pittrice I. pag. 18. Die Wandmalereien sind schon vorlängst in der irrigen Meinung, sie zu conserviren, gefirnisst und dadurch entstellt, überdies hat man später die Decke niedriger gelegt, was sie theilweise verdeckt, aber auch Gelegenheit zu näherer Betrachtung giebt. Aginc. tab. 158 Nro. 1—4 giebt mehrere der Malereien des a. Test., leider in allzu kleiner Dimension; Rosini II. p. 226 aus der Geschichte Christi den Teich Bethesda.

In der Lombardei sind die Gewölbemalereien der Seitenschiffe im Dome zu Cremona, an denen man die Jahreszahlen 1370 und 1382 liest und an denen nach urkundlichen Nachrichten die Maler Polidoro Casella und Francesco Somenzi beschäftigt waren*), in der Zeichnung hart, steif und ohne geistige Tiefe, aber von kräftiger Färbung. Von Modena gingen zwei nicht unbedeutende Maler aus, die, wie es scheint, beide mehr auswärts, als in der Heimath arbeiteten. Der eine ist jener Thomas von Mutina, dessen Namen man zuerst auf einer der vielen von seiner Hand für Kaiser Karl IV. gemalten Tafeln in der Burg Karlstein fand**) und ihn daher für einen Böhmen erklärte, bis italienische Schriftsteller***) nachwiesen, dass er im Jahre 1352 schon die noch jetzt erhaltenen Bildnisse des Dominicanercapitels zu Treviso gemalt habe, was dann auf die richtige Deutung des Beinamens führte. Seine Bilder, von denen noch viele in Karlstein, zwei aber (auf dem einen Maria mit dem Kinde, auf dem andern der h. Wenzel, beide zwischen zwei andern Heiligen) im Belvedere zu Wien sind, zeigen die Eigenschaften der Bologneser Tafelbilder, die weiche glatte Schattirung, die knappe Zeichnung der Körper und die steife Behandlung der Gewänder in verstärktem Maasse. Etwas bedeutender ist sein Landsmann Barnabas de Mutina, von dem wir mehrere mit seinem Namen bezeichnete und datirte Tafelbilder besitzen, ein aus Bologna stammendes von 1367 im Städel'schen Institute zu Frankfurt, eines von 1369 im Berliner Museum (Nro. 1171), eines von 1370 im Kloster S. Domenico zu Turin†). Längere Zeit scheint er sich in Pisa aufgehalten zu haben; im Kloster S. Francesco waren zwei seiner Bilder, wovon noch eines an Ort und Stelle ist, ein anderes aus

*) Eitelberger in den mittelalterlichen Kunstdenkmälern des österr. Kaiserstaates II. S. 111.

**) Die Inschrift, in welcher er sich als Sohn des Barisinus bezeichnet, ist oft (bei Fiorillo, im Katalog des Belvedere u. s. w.) abgedruckt.

***) Tiraboschi und der Padre Federici, welcher in seinem Werke auch ziemlich schlechte Stiche jener Dominicaner-Bildnisse giebt, von denen die bei Aginc. tab 133 mitgetheilte Probe entnommen ist.

†) Von einem Bilde von 1374 giebt Agincourt tab. 113 eine Abbildung. Eine vollständige Aufzählung seiner Werke und überhaupt die besten Nachrichten über ihn giebt Bonaini, Memorie pag. 100 ff.

einem aufgehobenen Kloster stammendes Bild bewahrt die Akademie, und höchst wahrscheinlich ist er auch derselbe Barnabas, dem die Pisaner im Jahre 1380 einen Boten nach Genua nachsendeten, damit er die Geschichten des h. Ranieri im Campo santo vollende*). Jene Tafeln enthalten sämmtlich Madonnen, meistens halbe Figuren, mit dem bekleideten Kinde, zum Theil mit Engeln oder Heiligen. Auch hier ist die Körperbildung knapp, die Gewandung steif und mit Gold verziert, der Farbenton zart und leicht, die Gesichtsbildung der Madonna sogar noch sehr alterthümlich mit schmalem Nasenrücken und geschlitzten Augen. Aber Meister Barnabas zeichnet sich vor den bisher erwähnten Malern durch einen feineren Sinn für Schönheit und Anmuth aus, er hat dem Kinde, das auf dem Berliner Bilde mit einem Stieglitz spielt, auf dem einen der Pisaner an der Brust der Mutter trinkt, naive Züge zu geben versucht, und man begreift, dass diese milde, wenn auch nicht sehr lebendige Grazie der Pietät zusagen konnte.

In dem reichen und bereits an den Luxus der Kunst gewöhnten Venedig bestand schon jetzt eine zahlreiche Malergilde, die von dem Geiste Giotto's aber nur schwach berührt wurde. Auf einem Altarwerke, das aus S. Francesco zu Vicenza in die Pinakothek daselbst gekommen ist und in der Mitte den Tod der Madonna, auf den Flügeln zwei Ordensheilige darstellt, sehen wir den Paulus de Venetiis, der sich darauf mit der Jahreszahl 1333 nennt, noch in vielen Beziehungen byzantinisirend, die Gewänder sind zu conventionellen Falten scharf angezogen, die Augen finster beschattet. Aber im Ausdrucke findet man schon Spuren giottesker Motive, Christus, der die nonnenhaft verhüllte Kindesgestalt der mütterlichen Seele emporträgt, steigt nicht, wie es byzantinische Regelmässigkeit mit sich gebracht hätte, senkrecht, sondern in bewegter, schräger Linie nach oben, und die anbetenden Engel sind lieblich und naiv**). Noch schwächer sind die Malereien auf der Rückseite der Pala d'Oro, welche laut Inschrift ein Meister Paulus (vielleicht derselbe) mit seinen Söhnen Lucas und Johannes um 1345 ausführte***). Bei Nicolo

*) Vergl. das Nähere darüber oben S. 483, wo auch schon ausgeführt ist, dass er anscheinend diesen Auftrag abgelehnt hat.

**) Abbildung bei Rosini II. p. 143.

***) Mgr. Paulus cum Luca et Johanne filiis suis pinxerunt hoc opus;

Semitecolo, von dem sich ein grosses Altarwerk, die Krönung der Jungfrau umgeben von acht kleinen Darstellungen aus dem Leben Christi, in der Akademie zu Venedig befindet, entdeckt man z. B. auf der Taufe Christi und der Darstellung des Noli me tangere Reminiscenzen aus Giotto's Compositionen in der Arena zu Padua, aber die Zeichnung der langen Gestalten ist ziemlich hölzern, die Carnation dunkel, die Gewänder sind mit Goldlichtern gestrichelt, und in dem brillanten Colorit kann man Anfänge des venetianischen Farbensinnes erkennen*).

Wie lange sich hier ein byzantinisirendes Element erhielt, beweisen die Arbeiten des Pfarrers Stephanus von S. Agnes, der sich als solcher und als Maler auf zwei Bildern**) bezeichnet. Auf einer Madonna mit dem Kinde im Museum Correr von 1368 ist er naiver, auf der in der Akademie befindlichen Krönung Mariae dagegen, welche er im Jahre 1380 in seine eigene Kirche stiftete, erinnern die dunkele, zähe Farbe und die goldgestrichelten Gewänder noch ganz an die ältere Schule.

Etwas bedeutender ist dann ein gewisser Laurentius, von dem wir drei Bilder nachweisen können, eine Verkündigung von 1358 sowie ein Altarwerk von 1371 (dieses in Sala XVI.) in der Akademie, und ein thronender Christus von 1368 im Museum Correr***). Die langen Gestalten mit kleinen Köpfen, der gelbliche Fleischton und die weiche Modellirung geben schon eine feinere, lyrische Stimmung, er sucht in der Körperbildung nach grösserer Naturwahrheit und hat in der Gewandbehandlung Aehnlichkeit mit Altichiero, von dem wir bald sprechen werden.

Wandgemälde dieser Zeit, wie solche zufolge historischer

es sind 14 Gemälde auf Goldgrund. Da diese Inschrift ausdrücklich nur vom Malen spricht, darf man nicht, wie geschehen, demselben Meister auch die in Gold getriebenen Relief-Figuren des Schreines zuschreiben.

*) Die Bibliothek des Kapitels zu Padua, in der sich kleinere bezeichnete Bilder von ihm mit der Jahreszahl 1367 befinden sollen, ist mir unzugänglich geblieben; die Zeichnung, welche Rosini II. p. 208 als eines dieser Bilder giebt, gehört aber augenscheinlich dem XV. Jahrhundert an.

**) Stephanus Plebanus Sanctae Agnetis pinxit.

***) Der Maler Laurentius, welcher sich auf einem Altarwerke von 1380 im Dome zu Vicenza, der Tod der Jungfrau mit vielen Nebenbildern, nennt, schien mir nicht mit dem Venetianer identisch.

Nachrichten im Palazzo ducale ausgeführt wurden, sind in Venedig nicht erhalten, indessen genügen die Tafelbilder, um uns die Richtung dieser Schule erkennen zu lassen. Der Anstoss, den Giotto der italienischen Kunst gegeben, wirkte zwar auch hier in soweit, dass er die ausschliessliche Herrschaft des byzantinischen Styles brach. Aber er erweckte noch nicht den Trieb zur tiefern Erfassung des ethischen Lebens, sondern führte nur zu schwankenden Versuchen, die überlieferten Typen zu beleben und des Ausdruckes weicher Gefühle fähig zu machen, ohne den hergebrachten Glanz der Farbe und des Goldes zu beschränken. Während Giotto von der äusserlichen starren Gesetzlichkeit des älteren Styles dazu übergegangen war, die Gesetze des inneren Lebens zu erforschen, drängten sich hier sofort Regungen eines sinnlichen Naturalismus in den Vorgrund, zu deren consequenter Ausbildung die geistigen Bedingungen noch fehlten.

In einem merkwürdigen Contraste zu dieser venetianischen Schule steht die, welche sich ganz in der Nähe, in Verona und Padua, entwickelte. Wenn jene ziemlich gleichgültig gegen die geistigen Vorzüge des giottesken Styls war, ging diese auf das Tiefste, ja bis zu selbstständiger Weiterbildung darauf ein. Allerdings trafen hier besonders günstige Umstände zusammen. In Padua hatte Giotto mehrere Jahre gelebt und vielleicht Schüler, jedenfalls aber bewundernswerthe Werke hinterlassen, welche die künstlerisch gestimmten Jünglinge der Umgegend anzogen und ihnen wirksame Studienmittel wurden. Dazu kam hier die geistige Anregung, welche die damals blühende, von ihrem Beginne an im Gegensatze gegen den juristischen Formalismus von Bologna auf Vielseitigkeit gerichtete Hochschule, welche ferner die Anwesenheit eines so gelehrten, geistreichen und bewunderten Mannes wie Petrarca gewährte, in Verona der grössere Handelsreichthum und der ritterliche Sinn, der sich hier am Fusse der Alpen unter den mächtigen Adelsgeschlechtern erhielt. Auch die politischen Verhältnisse waren nicht ungünstig. Zwar hatten beide Städte ihre republikanische Freiheit eingebüsst, aber die herrschenden Familien, in Verona die Herren della Scala, in Padua die von Carrara gehörten grade zu denjenigen dieser Emporkömmlinge, welche sich durch freigebige Begünstigung der Künste

und Wissenschaften auszeichneten. Der Palast der Scaliger, der Dante und nach ihm so viele Gelehrte beherbergt hatte, war auch mit kunstvollen Gemälden geschmückt, man sah in einem Saale die Geschichte der Zerstörung Jerusalems nach Josephus und ausführliche Darstellung römischer Triumphzüge. Noch eifrigere Gönner der bildenden Kunst waren die Carraresen, die nicht bloss ihre eigenen kirchlichen Stiftungen reich mit Malereien ausstatteten, sondern auch die mächtigen Familien, die sich ihrem Hofe anschlossen, zu ähnlichen Unternehmungen*) und besonders auch die Stadtbehörde dazu veranlassten, dass sie die öffentlichen Bauten künstlerisch schmückte, im Palast des Capitanio einen grossen Saal mit römischen Geschichten und in der berühmten Sala della Ragione des öffentlichen Palastes die gewaltige Wölbung mit allegorischen und astronomischen Darstellungen verzieren liess**). Der Sorgfalt dieses Fürstenhauses oder der anziehenden Kraft dieser Unternehmungen darf man es zuschreiben, dass sich mehrere fremde, namentlich florentinische Maler hier niederliessen***). Beide Städte wetteiferten miteinander und ergänzten sich, und wenn Padua den Vorzug eines feineren durch Gelehrsamkeit geschärften Sinnes, hatte Verona den einer frischeren freudigern Stimmung. Es entstand daher zwischen beiden ein künstlerischer Verkehr und Austausch, welcher gestattet, sie in dieser Zeit als

*) In der Kapelle S. Jacopo in S. Antonio zu Padua erklären die Stifter, zwei Brüder aus dem Geschlechte de Comitibus in der Widmungsinschrift von 1382, dass ihre Stiftung entstanden sei, sub ombra et favore magnifici domini, hujus urbis principis, Francisci de Carraria.

**) Die jetzigen Deckengemälde stammen zwar nicht, wie man früher annahm, von Giotto her, sondern sind erst nach einem Brande und Neubau von 1420 und zwar, wie der Anonymus des Morelli erzählt, theils von einem Paduaner Juan Miretto, theils von einem Ferraresen ausgeführt. Allein mehrere der darunter befindlichen Figuren unterscheiden sich von den übrigen und deuten auf das XIV. Jahrhundert und jedenfalls war, zufolge der localen Nachrichten, die Decke auch schon vor jenem Brande mit Malereien versehn, die den spätern mehr oder weniger als Vorbild gedient haben werden.

***) Ausser dem unten zu erwähnenden Giusto de' Menabuoi ist Cennini (s. oben S. 442) hier zu erwähnen, der freilich ein geringes Talent war und als familiaris der Carraresen mehr mit Fahnen und Wappen als mit Werken höherer Kunst beschäftigt sein mochte.

einer Schule angehörig zu betrachten. Den grössern Vortheil dieser Gemeinsamkeit trug Padua davon; es besitzt eine Reihe von umfassenden malerischen Gesammtwerken, und darunter einige von so hoher künstlerischer Schönheit, wie wenig Städte Italiens sie aufweisen können. Aber wenigstens einer, wahrscheinlich zwei dieser ausgezeichneten Meister waren aus Verona und jedenfalls macht diese Stadt, wenn sie auch in Beziehung auf Umfang und Werth der grösseren Stiftungen hinter Padua zurücksteht, durch die gewaltige Zahl nicht unbedeutender Grab- und Votivgemälde in ihren Kirchen den Eindruck einer sehr regen Kunstthätigkeit.

Die schönsten Leistungen dieser Schule finden wir in der Capella S. Felice (oder wie sie früher hiess: S. Jacopo) in S. Antonio zu Padua, und in der in unmittelbarer Nähe dieser Kirche errichteten Capella S. Giorgio. Die Felix-Kapelle ist, wie wir durch die neuerlich entdeckten Rechnungen und Urkunden genau wissen, von Bonifazio de Lupi, Marchese di Soragna, dem Haupte eines sowohl in der Lombardei, wie in Toscana begüterten und angesehenen Hauses, 1372 gestiftet, und nach Vollendung der baulichen Einrichtung in den Jahren 1376 bis 1379 ausgemalt, wo der damit beauftragte Meister Altichiero von Verona die Bezahlung erhielt*). Die Kapelle ist ein dem südlichen Seitenschiffe der Kirche angebauter, gegen dasselbe mit fünf Arcaden geöffneter Raum von geringer Tiefe, in welchem die dem Eingange gegenüberliegende Wand über dem Altar die Kreu-

*) Ernst Förster, der die fast vergessene Georgskapelle gleichsam wieder entdeckte und ihre verdorbenen und entstellten Fresken herstellte, hat auch das Verdienst, zur Würdigung und Beachtung der Felixkapelle wesentlich beigetragen zu haben. Vergl. seinen Bericht im K. Bl. 1838 Nro. 3 und sein Kupferwerk: Die St. Georgskapelle zu Padua, Berlin 1841. Später hatte der Padre Gualandi das Glück, zu Florenz die Urkunden und Rechnungen über die Ausführung der Kapelle zu finden, aus denen uns vorzugsweise interessirt, dass darin Altichiero als Unternehmer der ganzen Ausmalung erscheint und kein anderer Malernamen in den Rechnungen vorkommt. Vergl. diese Documente bei Gualandi, Memorie delle belle arti, Serie VI. p. 135—142 und bei Gonzati, la basilica di S. Antonio, Vol. I. Nro. CII. des Appendix. Abbildungen aus der Felixkapelle bei Förster a. a. O. tab. 3—5 und bei Gonzati zu S. 180 ff. Vasari nennt unsern Maler Aldigieri, die urkundliche Schreibart ist aber Altichiero.

zigung als ein figurenreiches, drei Fünftel dieser Wand einnehmendes Wandgemälde enthält, neben welchem ein Votivbild (Madonna mit Heiligen und knieenden Mitgliedern der Familie des Stifters) und ein grosser aber übermalter Christophorus Raum finden, dann aber theils an der Seitenwand, theils an den Lunetten des Gewölbes die Geschichte des Apostels Jacobus und seiner Reliquien in eilf Bildern ausführlich erzählt ist. Der Styl dieser Gemälde ist im Wesentlichen noch giottesk, die Zeichnung der Köpfe, die Behandlung der Gewandmassen, die Art der Gruppirung und besonders die Richtung auf das ethisch Bedeutsame sind ganz die dieser Schule. Aber das Verständniss und die Neigung für die natürliche Erscheinung sind hier schon weiter gediehen als bei den gleichzeitigen Florentinern. Die Köpfe sind individueller, die Körper mit grösserem Schönheitsgefühl und besserer Naturkenntniss gezeichnet, besonders hat die Modellirung an Weichheit und Rundung, das Colorit an Kraft und Harmonie gewonnen, und endlich zeigt sich ein Gefühl für das Landschaftliche und ein romantisches Element, das Jenen unbekannt war. In der Ausführung erkennen wir mehrere Hände, eine alterthümlichere mit dunklerem Farbentone, schwereren Schatten, plumperen Gewändern und härteren Bewegungen, und eine vollkommnere, welche weicher modellirte und harmonischer malte. Jener gehört ein Theil der legendarischen Darstellungen, dieser der Ueberrest derselben Reihe und endlich die Kreuzigung an. Aber Composition und Zeichnung haben durchweg denselben Charakter und werden daher von dem Meister selbst ausgehn. Vor Allem ist die Kreuzigung gelungen. Die Schächer sind fortgelassen, so dass die Composition in drei bestimmt unterschiedene Theile zerfällt. Auf dem mittleren sehen wir ausser der schmerzvollen tiefergreifenden Gestalt des Gekreuzigten nur Rückenfiguren, welche, indem sie hinaufblicken, auch die Aufmerksamkeit des Beschauers kräftiger auf die Hauptgestalt hinleiten. Die beiden Seitentheile enthalten dann die eine die Gruppen der Frauen und theilnehmenden Zuschauer, die andere die der würfelnden Kriegsknechte und der Neugierigen, die ihrem Spiele zusehn. Im Hintergrunde sieht man heimziehendes Volk, das sich gegen den blauen Himmel vortrefflich absetzt. Niemals sind Volksscenen zugleich so schlicht

und so lebendig dargestellt. Keine Figur ist ausdruckslos, aber auch keine eine isolirte Naturstudie, sondern jede greift in die allgemeine Handlung ein und dient dazu, diese noch vollkommener



Capella S. Felice in Padua.

anschaulich zu machen. Die Gruppe der Frauen, welche die eben zusammenbrechende Maria stützen, erweckt unsre Theilnahme nicht bloss durch ihre eigne Erscheinung, sondern auch dadurch, dass sie diese Wirkung auch auf die Umstehenden auf dem Bilde ausübt; Aller Augen sind dahin gerichtet, die Reiter blicken mitleidig auf sie herab, die Frauen des Volkes weinen, einige der Zuschauer weisen dabei zu dem Gekreuzigten hinauf, gleichsam um sich die Tiefe dieses Schmerzes zu erklären, und selbst der scheelblickende, weissbärtige Pharisäer und die gleichgültige

Frau, die mit dem Kinde auf dem Arme uns schon den Rücken zugewendet hat, um sich den Heimziehenden anzuschliessen, dienen durch ihren Gegensatz dazu, uns auf die leidende Mutter des Heilandes zurückzuführen. Bei der Legende des Jacobus haben die Compositionen nicht diesen hochtragischen Ernst, wohl aber einen eigenthümlichen romantischen Reiz. Nachdem der Apostel von Herodes Agrippa hingerichtet und die Jünger mit seiner Leiche nach Spanien geflüchtet, hier aber von dem Könige verfolgt sind, landen sie endlich an dem Schlosse einer frommen Gräfin, Lupa*), welche sie aufnehmen sollte. Da sehn wir denn den Kahn, dessen Steuerruder ein Engel hält, in der Felsenbucht nahe am Schlosse liegen. Die Jünger sind schon gelandet und drei derselben haben zunächst die in einem Tuche getragene Leiche auf einen Stein gelegt, der wunderbarer Weise davon erweicht wird, und sie wie ein Bette aufnimmt. Zwei andere aber treten in das offene Thor des Schlosses und richten an die Frauen, die wir auf der Treppe oder Altane sehen, die Frage um ihre Aufnahme. Die Perspective dieses Schlosshofes ist nicht ganz klar, aber die ganze Scene, die Stille der Felsenbucht, der Gegensatz der ernsten heiligen Männer und der von Theilnahme und Verwunderung bewegten Frauen, die grossartige Ruhe und Schönheit des Engels auf dem unruhigen Meere, durch das er sichere Leitung gab, ist hochpoetisch.

Auf einem andern Bilde fliehn die Jünger mit der Leiche durch ein wildes Felsenthal und werden dadurch gerettet, dass die Brücke unter ihren Verfolgern zerbricht, die nun mit ihren Rossen in den darunter fliessenden Bach stürzen. Da sehn wir ein Pferd, das auf den Rücken gefallen ist und uns den Bauch zukehrt und ein anderes, auf dem der Reiter sitzen geblieben ist und es spornt, das steile Ufer zu erklimmen. Sowohl die Kühnheit dieser Motive als die glückliche Schilderung und Benutzung der Landschaft, welche uns die Schauer dieser Flucht vergegenwärtigt, und endlich die immerhin gute Zeichnung der Pferde in diesen schwierigen Bewegungen sind bewundernswerth. Die Bekehrung der Gräfin hat auch die des Königs zur Folge, der demnächst,

*) Ohne Zweifel verschaffte dieser Name, der dem des Stifters der Kapelle gleichlautete, dem Apostel diese Verehrung.

nachdem der Heilige der Königin im Traume erschienen ist, zum Kampfe gegen die Saracenen ermuthigt wird. Und so schliesst denn das Ganze mit der Schlacht, bei der wir im Vorgrunde den König beten, zur Seite sein Heer siegen sehen, die aber im Ganzen doch zu den weniger gelungenen Gemälden dieser Folge gehört. Bei diesen kriegerischen Hergängen zeigt sich in so fern eine Verwandtschaft mit den Schulen von Bologna oder Venedig im Gegensatze zu dem florentinischen Gebrauche, dass die Trachten oft ziemlich phantastisch und die Waffen zum Theil stark mit Silber und Gold verziert sind.

Die Georgskapelle ist von dem Bruder jenes Marchese Bonifazio, dem Raimundinus de Lupis, wie es scheint schon 1377 gestiftet, aber erst nach seinem Tode, 1379, und zwar durch eben jenen Marchese Bonifazio selbst vollendet, der sich im Jahre 1384 dazu die Erlaubniss erwirkte. Es ist indessen möglich, dass dieser schon früher, vielleicht gleich nach Beendigung der Felixkapelle, in Hoffnung späterer Genehmigung, die umfassende Arbeit beginnen liess. Nicht weniger als zwei und zwanzig zum Theil sehr grosse Gemälde bedecken alle Wände des oblongen, durch ein Tonnengewölbe bedeckten Raumes. Die grade Schlusswand enthält auch hier über dem Altar zwischen zwei Kleeblattfenstern die Kreuzigung und zwar in ausführlicherer, auch die Schächer aufnehmender Composition, und darüber die Krönung Mariae, die so in den Raum hineincomponirt ist, dass das Rundfenster der Kapelle einen Theil des Thrones zu bilden scheint. Auf der Eingangswand sind fünf Bilder aus dem Leben der Maria, Verkündigung, Anbetung der Hirten, dann die der Könige, die Flucht nach Aegypten und die Präsentation im Tempel angebracht. Auf den beiden Seitenwänden endlich sind ausser einem grossen Votivgemälde, das fast die halbe Tiefe der Kapelle einnimmt, und auf dem eine starke Familie, Vater, Mutter und acht Söhne, alle von ihren Schutzheiligen begleitet, vor der Madonna knieen, die Legende des h. Georg in sechs, die der h. Lucia und der h. Katharina jede in vier Bildern dargestellt*). Eine Uebereinstimmung

*) Hier besonders ist auf Förster's oben angeführtes Werk zu verweisen, welches vollständige Beschreibung sämmtlicher Gemälde und auf acht grossen Blättern theils Durchzeichnungen einzelner Köpfe, theils Abbildungen ganzer Gemälde giebt.



dieser Gemälde mit denen der Felixkapelle in technischer und geistiger Beziehung ist unverkennbar, besonders ist die Kreuzigung, obgleich anders componirt, der dortigen verwandt; es ist dieselbe Mischung giottesker Elemente mit mehr naturalistischen, dieselbe Weichheit der Modellirung. Auch das Votivbild und die Bilder aus dem Leben der Maria werden, abgesehen von der Zuziehung eines schwächern Gehülfen, den man an einigen Theilen erkennt, von demselben Meister herrühren; die Jungfrau und das Kind sind darauf, besonders auf der Flucht nach Aegypten, von grosser Schönheit und Lieblichkeit. Am stärksten zeigt sich die Entwickelung des naturalistischen Elements in den legendarischen Bildern. In der Zeichnung sind die giottesken Züge fast völlig verschwunden; die Köpfe sind runder, die Körper völliger, die Modellirung ist soweit gediehen, dass sie wirkliches Relief giebt. Selbst die nackten Theile, die bei den Martern der Heiligen sichtbar werden, sind richtig gezeichnet, und unter den Nebenpersonen glaubt man häufig Porträts zu erkennen.

Wie in der Felixkapelle sind auch hier die Hergänge gern in complicirte Baulichkeiten verlegt, aber während dort nur der Reiz der Phantasie beabsichtigt war, den schon die Andeutung entfernter Räume gewährt, ist hier Alles mit ziemlich richtiger Perspective deutlich entwickelt und sehr verständig benutzt, um erklärende Nebenscenen darin anzubringen. Die Anordnung ist durchweg vortrefflich, die Gruppen lösen sich völlig, die Ereignisse treten in ihrer natürlichen Gestalt vor unser Auge. Aber doch herrscht insoweit noch die Richtung Giotto's vor, dass der Vortrag noch völlig so schlicht und klar, direkt auf das sittlich Bedeutende der Hergänge gerichtet ist. Wenn dennoch diese Gemälde nicht völlig das ergreifende Pathos haben, wie Giotto's Compositionen in der Arena, so mag dies zum Theil mit dem tiefern Eingehn auf die Natur zusammenhängen, welches dem Künstler nicht mehr jene rücksichtslose Betonung des Ethischen gestattete. Aber zum Theil liegt es auch an den Gegenständen, die entweder in feierlichen Scenen, wie z. B. die Taufe des Königs, welche St. Georg in einer Kirche vornimmt, oder in Martern bestehen, welche wunderbarer Weise die Heiligen nicht verletzen und bei denen es also grade geboten war, die Hauptperson ruhig

und unangefochten und die Nebenpersonen theils in einer bloss körperlichen Bewegung, theils in den passiven Affecten der Furcht und des Schreckens darzustellen. Scenen dieser Art wiederholen sich, der h. Georg trinkt den Giftbecher ohne Furcht und ohne Schaden; er soll von Rädern zerschmettert werden, bleibt aber unversehrt, da Engel die Räder zerschlagen; er steht dann standhaft im Tempel, wo er den falschen Göttern huldigen soll und duldet selbst die Enthauptung mit Ruhe. Und ganz ähnlich sind die Martern und der endliche Tod der weiblichen Heiligen. Auch die h. Katharina leidet durch die Kraft des Rades nicht und erliegt erst der Enthauptung. Bei der h. Lucia ist besonders die Scene interessant, wo sie von kräftigen Stieren, die an einen um ihren Leib geschlungenen Strick gespannt sind, ungeachtet aller Anstrengungen der Thiere selbst und ihrer Treiber nicht von der Stelle gebracht werden kann. Demnächst aber wird auch sie vergeblich in den Flammen und in siedendem Oele gemartert, stirbt erdolcht und erscheint dann endlich auf dem Paradebette in der Kirche, vom Volke verehrt. Die Gestalt dieser Heiligen ist nicht ohne Schönheit, aber etwas völlig, selbst schwer, vielleicht weil diese Auffassung dem Künstler erleichterte, die Seelenruhe seiner Heiligen gegenüber dem angstvollen Bemühen ihrer Peiniger zu versinnlichen. Aber auch der Kampf des h. Georg mit dem Drachen und die Erregung der Verehrer der h. Lucia an ihrem Sarge sind mit einer grossen Ruhe dargestellt, die indessen nicht ohne Würde und Anmuth ist und an die ähnliche Eigenschaft in den Gemälden des Masaccio erinnert.

Ueber die Urheber dieser ausgezeichneten Gemälde und ihr Verhältniss zu denen der Felixkapelle haben wir keine urkundliche Nachricht, indessen hat man auf einem Gemälde in S. Giorgio und zwar auf dem Tode der h. Lucia eine Inschrift entdeckt, welche nach den darüber angestellten Untersuchungen „Avancius“*) lautet, und somit einen Namen ergiebt, der freilich nicht

*) So las Förster, welcher zufolge seines Berichtes dieselbe mit Selvatico untersuchte und seine Durchzeichnung nahm. Bei einer spätern von dem Padre Gonzati wiederum unter Zuziehung von mehreren Kunstfreunden und namentlich des Selvatico vorgenommenen Untersuchung änderte dieser seine Ansicht und glaubte „Jacobus“ lesen zu müssen. Da indessen die andern Theilnehmer dieser Untersuchung und eine neue Durchzeichnung

völlig in dieser Form, sondern als Beinamen, nämlich als Jacobus Avantii von sämmtlichen ältern Berichterstattern über paduanische Malerei erwähnt und entweder mit dieser Kapelle oder doch mit dem bei den verwandten Malereien der Felixkapelle angeführten Altichieri in Verbindung gebracht wird. Freilich weichen sie in ihren Angaben von einander ab. Savonarola, ein paduaner Schriftsteller des XV. Jahrhunderts, und ebenso ein gewisser Riccio, den der Anonymus des Morelli citirt, schrieben die Georgkapelle, also grade die, in der die Inschrift des Avancius vorkommt, dem Altichieri, die Felixkapelle aber, bei der wir jetzt durch die Urkunde wissen, dass Altichieri sie gemalt, dem Jacopo Avanzi zu. Hieronymus Campagnola, der Verfasser einer lateinischen Epistel über paduanische Malereien vom Anfange des XVI. Jahrhunderts, die wir nicht mehr selbst besitzen, die aber von jenem unbekannten Kunstkenner des Morelli und von Vasari benutzt und theilweise excerpirt ist, hielt dafür, dass beide Meister an beiden Kapellen mitgewirkt hatten*), was dann mit jenen urkundlichen Nachrichten wohl vereinbar ist, da Altichieri

Förster's erste Lesart bestätigen, wird dieselbe als feststehend angenommen werden können. Vergl. Förster in dem angeführten Werke Taf. XII. und im Kunstbl. 1838 S. 22 und Gonzati a. a. O.

*) Der Anonymus referirt diese Ansicht des Campagnola ganz bestimmt. Vasari dagegen erwähnt der Felixkapelle gar nicht und hat auch bei der Georgskapelle seinen Autor falsch verstanden. Es schreibt nämlich ihre Malereien drei Malern, dem Jacopo Avanzi, dem Altichieri und endlich einem Sebeto da Verona zu, von dem niemand ausser ihm spricht. Da er selbst an einer andern Stelle (im Leben des Vittore Scarpaccio VI. 89) den Altichieri da Zevio nennt, wonach dieser, den die andern auf uns gekommenen Nachrichten nur als Veroneser bezeichnen, den Namen dieses bei Verona gelegenen Dorfes, seines Geburtsortes, als Beinamen geführt zu haben scheint, und da ferner dieser Beiname in dem lateinisch geschriebenen Briefe des Campagnola: de Jebeto gelautet haben musste, so ist die schon von Lanzi u. A. ausgesprochene Vermuthung, dass Vasari durch ein Missverständniss des ihm vorliegenden lateinischen Manuscripts statt Altichieri de Jebeto Veronensi gelesen haben werde: Altichierio et Jebeto Veronensi, sehr wahrscheinlich. Es kommt nachher noch ein zweites Beispiel zur Sprache, wo er ebenfalls jenes lateinische Manuscript falsch verstanden hat. Seine Vertheilung der Gemälde der Georgskapelle unter diese drei Maler ist auch sachlich ganz ohne Werth und zeigt nur, dass er die Kapelle gar nicht oder sehr flüchtig gesehen hat.

in der Felixkapelle sich der Hülfe des Avanzo, als eines Schülers oder jüngeren Meisters bedient haben kann, und die Inschrift an dem Tode der h. Lucia in der Georgskapelle nicht ausschliesst, dass andere Gemälde derselben Kapelle von anderer Hand und namentlich also von der des Altichieri sein können. Nach der von dem Entdecker jener Inschrift des Avancius aufgestellten und unter den heutigen Kunstforschern herrschenden Meinung verhält es sich jedoch anders; die Gemälde der Felixkapelle sollen von beiden Malern und zwar die mehr alterthümlichen von Altichieri, die freieren von Avanzo, die der Georgskapelle aber von diesem allein herrühren. Allein der Schluss, worauf sich diese vor der Entdeckung der Urkunden über die Felixkapelle entstandene Ansicht gründete, lässt sich nach derselben nicht mehr aufrecht erhalten. Förster ging nämlich von der unzweifelhaft richtigen Anschauung aus, dass der Maler der bessern Gemälde in der Felixkapelle auch in der Georgskapelle gearbeitet habe, hielt dann aber auf Grund der von ihm entdeckten Namensinschrift des Avancius diesen für den alleinigen Meister*) aller hier befindlichen Gemälde, schrieb ihm nun auch den grösseren und bedeutenderen Theil der Gemälde der Felixkapelle zu und behielt also auch in dieser für Altichieri nur die geringeren und mehr alterthümlichen Bilder übrig. Jetzt, da wir wissen, dass Altichieri der einzige anerkannte und die Zahlung empfangende Meister der Felixkapelle gewesen, kann man dies letzte unmöglich zugeben. Wenn er sich auch der Hülfe seiner Gesellen oder jüngerer Meister bediente, durfte er doch diesen nicht die selbstständige Ausführung der Hauptgemälde, also namentlich nicht die der grossartigen Kreuzigung überlassen. Diese und mithin die Arbeiten besserer Hand in dieser Kapelle sind daher ihm, dem Altichieri, zuzuschreiben und wenn wir dann, wie es in der That der Fall ist, dieselbe Hand in der Georgskapelle wiedererkennen, so folgt daraus nur, dass er auch in dieser gemalt hat, jedoch hier, wie die Inschrift des Avancius ergiebt, in Gemeinschaft mit diesem. Diese Annahme wird nicht nur durch die Angabe Campagnola's, sondern in der

*) Unter Zuziehung eines etwas schwächern Gesellen, den man an mehreren Stellen erkennt. Dieser Meinung Försters hat sich auch Gonzati angeschlossen.

That auch durch den Augenschein unterstützt. Denn zwischen der Kreuzigung und den legendarischen Bildern der Georgskapelle ist unverkennbar ein wesentlicher Unterschied; jene steht dem giottesken Style näher wie diese, und wenn man auch zugeben mag, dass ein so bedeutendes Talent wie Avanzo während dieser umfassenden Arbeit sich mehr entwickelt und zu einer mehr naturalistischen Auffassung gewendet haben kann, so ist doch hier die Differenz besonders grade an den Bildern aus der Geschichte der h. Lucia all zu stark und es ist jedenfalls wahrscheinlicher, dass zwei allerdings verwandte und durch ein Lehrverhältniss zusammenhängende, aber im Alter verschiedene Meister hier gearbeitet haben.

Fragen wir nach dem Geburtsorte und der Schule beider Meister, so wird man bei Altichieri mit Sicherheit Verona annehmen können; die Urkunden geben zwar seinen Wohnort nicht an, aber alle nahestehenden Schriftsteller bezeichnen ihn als Veroneser. Ueber Avanzo lauten die Nachrichten verschieden. Vasari scheint auch ihn für einen Veroneser zu halten, wenigstens lässt er ihn nach Vollendung der Georgskapelle mit Altichieri nach Verona zurückkehren, wo sie in einem gräflichen Palaste eine Hochzeit malen. Der Anonymus des Morelli ist aber nicht so gewiss und sagt, dass er aus Padua oder Verona oder auch, wie einige wollten, aus Bologna gewesen sei*). Und diese letzte Meinung ist von den meisten Neueren angenommen worden, weil man in Bologna wirklich einen Jacobus de Avanciis entdeckt hat**). Allein die Gemälde dieses Meisters zeigen ihn als einen ungleich geringeren Künstler und der Name Avanzo ist ein damals in dieser nordöstlichen Gegend so häufig vorkommender***), dass diese Identität ohne Bedeutung ist, und wir mehr

*) Jacopo Davanzo Padoan ovver Veronese ovver come dicono alcuni Bolognese.

**) Vergl. oben S. 507.

***) Vasari nennt den venetianischen Erzgiesser, welcher den Guss der Thüre des Andrea Pisano bewirkte, Lionardo del quondam Avanzo di Venetia, und später IX. 243 im Leben des Valerio Vicentino einen Gemmenarbeiter Niccolo Avanzi aus Verona. Gonzati I. 177 weist nach, dass im Jahre 1379 ein Maler Avanzo Vicentino die jetzt abgebrannte Kapelle im Palazzo pubblico zu Vicenza malte, der möglicherweise selbst mit unserm Avanzo



Ursache haben, den Maler der Georgskapelle schon als Gehülfen des Altichieri der Schule von Verona zuzurechnen.

Ausser dem Avancius der Georgskapelle arbeitete freilich in Padua ein Jacobus de Verona, welcher namentlich die jetzt abgebrochene Kirche S. Michele im Jahre 1397 ausmalte, aus der einige Fresken im Privatbesitze erhalten sind*), der aber abgesehen davon, dass er sich so und nicht Avancius nennt, auch jedenfalls künstlerisch weit unter ihm steht und daher nicht mit ihm identisch sein kann.

Nach den Berichten der Localschriftsteller**) wurden unseren Meistern noch mehrere andere Wandmalereien zugeschrieben. In Padua sollte Avanzo im Palast des Stadthauptmanns die Kapelle in Gemeinschaft mit Guariento, und von den römischen Geschichten in der Sala de Giganti, wo die Thaten der zwölf Cäsarn von der Hand des Guariento waren, die Gefangennehmung des Jugurtha und den Triumph des Marius gemalt haben, welche jedoch Andere für Werke des Altichieri und eines gewissen Prandino von Brescia hielten. In Verona aber sollen nach Vasari's Nachricht Altichieri und Avanzo wieder zusammengemalt haben, indem sie im Palaste der Scaliger, jener die Zerstörung von Jerusalem, dieser zwei sehr schöne Triumphzüge, und im Hause

identisch sein kann. Auffallend ist übrigens, dass die Inschrift in der Kapelle „Avancius“ lautet, während die ihm von allen Schriftstellern gegebene Bezeichnung Jacopo d'Avanzo oder Jacobus Avantii andeuten würde, dass er nicht selbst diesen Namen geführt, sondern nur der Sohn eines Avanzo gewesen sei. Es ist daher nicht undenkbar, dass diese Bezeichnung irrig und schon ursprünglich durch Verwechselung mit jenem Bologneser entstanden ist.

*) Förster (Kunstbl. 1841 S. 162 sah solche im Palazzo Pisani und theilt eine ausführliche Inschrift mit, in welcher ein: Jacobus quem genuit Verona als der Urheber derselben genannt wird. Zufolge der Guida von Rossetti p. 245, welche die damals noch bestehende Kirche ausführlich beschreibt, fand sich auf andern Gemälden derselben die Inschrift „Opus Jacobi de Verona“. Rosini (II. 222) nennt einen Herrn Somanza als den Erhalter dieser Malereien und giebt die Zeichnung einer Anbetung der Könige, die freilich nicht sehr bedeutend scheint, aber doch denselben Grad naturalistischer Neigung zeigt, wie Altichieri und Avanzo. Ich habe die Originale nicht gesehen und folge daher Försters Urtheile.

**) Namentlich des vom Anonymus angeführten Campagnola. Morelli a. a. O. S. 29.

eines Grafen ein Hochzeitsfest gemeinschaftlich ausführten. Von diesen Gemälden ist nichts, von jenen sollen noch schwache Spuren vorhanden sein*), und ob unter den zahlreichen namenlosen Votivgemälden in den Kirchen Verona's noch etwas von der Hand unserer beiden Meister sei, bedarf näherer Untersuchung, zu der wir bald übergehen werden, nachdem wir noch einige andere paduanische Maler und Gemälde betrachtet haben.

Zuerst ist des Baptisteriums zu erwähnen, dessen Inneres noch seinen ganzen grossartigen malerischen Schmuck besitzt, den es zwischen 1378 und 1393 vermöge der Stiftung einer Dame aus dem Hause Carrara erhalten hat**). In der Mitte der Kuppel sieht man das kolossale Brustbild Christi in einem Kranze kleiner Cherubim, umgeben von einer regenbogenfarbigen Glorie; darunter lagern sich in fünf Reihen sitzender und nach unten immer grösser werdender Gestalten die himmlischen Heerschaaren, zwei Reihen Engel, dann Apostel und Kirchenväter, Propheten und Märtyrer und endlich neuere Heilige. Diese Reihen durchschneidet aber oberhalb des Altars die kolossale Gestalt der Madonna, welche dicht unter Christus zu ihm die Hände betend erhoben hat. Im Antlitze Christi ist noch der Mosaikentypus zu erkennen, Maria aber entspricht ganz dem Charakter des XIV. Jahrhunderts. Dann folgt am Tambour der Kuppel die alttestamentarische Geschichte, anfangend mit einer jenem Mappamondo im Campo santo zu Pisa ähnlichen Darstellung des ersten Schöpfungsakts und schliessend mit dem mit dem Engel ringenden Jacob. An den Zwickeln der Kuppel sind die Evangelisten (Johannes als Greis) nach alter Weise an ihren Schreibepulten, unter jedem sein Zeichen im Medaillon, und daneben die Brustbilder von je zwei Propheten, an den senkrechten Wänden dieses quadraten Hauptraumes die Geschichten Johannis des Täufers und Christi mit Einschluss der Passion und Kreuzigung, an der Kuppel des Altarraumes die Hergänge der Apokalypse und zwar so, dass sie oben mit dem

*) Dieser Palazzo del Capitaneo, den Vasari im Leben des Vittore Scarpaccia (VI. 92) offenbar durch Missverständniss der lateinischen Uebersetzung bei Campagnola: Palazzo di Urbano Prefetto nennt, ist jetzt Akademie. Ich habe leider diese Ueberreste weder gesehen, noch kenne ich eine nähere Würdigung derselben.

**) Vergl. die architektonische Beschreibung oben S. 116.

neuen Jerusalem (Christus mit den zwölf Aposteln auf Goldgrund und in architektonischer Hingebung) schliessen, und zwar dies Alles sehr ausführlich dargestellt, und endlich hat dann auch noch der Altar sein Tafelbild Madonna in throno nebst vielen Heiligen und zwölf kleinen Bildern aus der hier nochmals vorgetragenen Geschichte des Täufers.

Man sieht, es ist die ganze heilige Schrift und zwar mit einer Vollständigkeit, die kaum irgendwo übertroffen sein möchte. Auch ist die Anordnung des Ganzen vortrefflich und höchst wirksam dem Raume angepasst; in beiden Kuppeln oben Christus, in der grössern von dem himmlischen Hofe, in der kleinern von dem nähern Kreise seiner Gläubigen umgeben, überall die Eintheilung so, dass oben in den dem Auge entfernteren Theilen einzelne grössere Gestalten, unten aber historische, der näheren Betrachtung bedürfende Hergänge angebracht sind. Auch die Stellung, welche der Apokalypse gegeben, gesondert von den rein historischen Hergängen der Heilsgeschichte und in einem Nebenraume, der aber zugleich dem Geheimnisse des Altars gewidmet ist, ist sinnreich, und im Einzelnen findet man vielfach anziehende Züge, die oft durch geschickte Raumbenutzung entstanden sind*). Dagegen ist die malerische Ausführung, obgleich unter mehreren Händen auch eine weichere und bessere ist, im Ganzen ziemlich schwach. Zeichnung und Gewandung sind völlig giottesk und sehr unvollkommen, die Figuren steif, die Bewegungen hart, die Körper unter den dicken Gewändern kaum zu erkennen. Die Nebenfiguren sind zu gehäuft, die Gruppen verwickelt, selbst der Ausdruck ist stumpf oder missrathen, so dass z. B. bei dem Kindermorde das Weinen der Mütter noch sehr einem Lächeln gleicht. Nur die Farbe ist gut und kräftig, besser als bei den gleichzeitigen Florentinern, und trägt in Verbindung mit der räumlichen Anordnung dazu bei, dem Ganzen eine günstige Wirkung zu sichern.

Der Urheber oder Leiter dieses grossen Werkes steht nicht

*) Es würde zu weit führen, wenn ich mit Förster's ausführlicher Beschreibung im Kunstbl. 1838 Nro. 13 contravertiren wollte. Seine ungünstige Beurtheilung hat zum Theil ihren Grund darin, dass er die Intentionen des Malers nicht verstand.

völlig fest. Die meisten Berichterstatter nennen Justus von Padua, einen Maler, der allerdings damals lebte und Bürger dieser Stadt, aber zufolge der Urkunden und der Inschrift, die man entdeckt hat, der Sohn des Giovanni de' Menabuoi und in Florenz gebürtig war, von wo er erst nach dem Jahre 1387 nach Padua verzog*). Der Anonymus des Morelli versichert aber, dass er im Innern über der Thüre die (jetzt nicht mehr sichtbare) Inschrift: Opus Joannis et Antonii de Padua gelesen und vermuthet daraus, dass die Fresken des Innern von diesen beiden Malern herrührten, und Giusto nur der Urheber der des Aeussern, die von jenen innern sehr verschieden seien, gewesen. Diese Malereien sind jetzt völlig verschwunden**), allein die Annahme des Anonymus wird wohl richtig sein, da die Wandgemälde in der Kapelle S. Jacopo e Filippo in S. Antonio zu Padua aus den Legenden dieser Apostel so wie aus der des Franciscaners Lucas, welche nach glaubhafter Ueberlieferung wirklich von Giusto herstammen, andern Styls, weicher und belebter sind, als die im Baptisterium ***).

Ein anderer angesehener Maler von Padua war Guariento, der zufolge der Nachrichten des Anonymus in Padua oder Verona geboren sein und schon im Jahre 1365 im Palazzo ducale zu Venedig ein (später von Tintoretto übermaltes) Bild des Paradieses ausgeführt haben soll †). In Padua schrieb man ihm ausser einer Theilnahme an den Fresken der Kapelle und der Sala de' Giganti im Palazzo del Capitaneo gewisse von 1395 datirte

*) Vergl. die Grabschrift bei Förster a. a. O., sonstige Notizen in der Anm. z. Vasari II. 93 und bei Morelli pag. 102.

**) Rossetti (Guida di Padova, 1780) erkannte noch Spuren davon.

***) Förster im Kunstbl. 1841 Nro. 36 glaubt ein Tafelbild dieses Giusto de Menabuoi gefunden zu haben. Es ist ein Triptychon in der Sammlung des Fürsten zu Oettingen-Wallerstein, welches auf der Mitteltafel (Krönung Mariae) die Jahreszahl 1367, auf der Rückseite aber die Inschrift: Justus pinxit in Arcsa (?) trägt und in welchem er einen Schüler des Taddeo Gaddi zu erkennen glaubt, der, wenn auch nicht Künstler ersten Ranges, doch bedeutend besser sei, als die Maler des Baptisterii. Allein die Inschrift ist höchst verdächtig und die Jahreszahl mit dem, was sonst über die Geschichte unseres Giusto bekannt, nicht wohl zu vereinigen.

†) Dies behauptet Ridolfi in seinem Werke über die Schule von Venedig I. p. 17.

Gemälde in der jetzt abgebrochenen Kirche S. Agostino, die jedoch nach Andern von einem Deutschen, Federico Tedesco, im giottesken Style gemalt sein sollten *), und endlich die Fresken im Chore der Eremitaner zu, von denen jetzt nur noch die untern, als die einzigen Werke seiner Hand, auf uns gekommen sind. Sie bestehen ausser einigen grau in grau gemalten Darstellungen aus der Passion in sieben Bildern astronomisch-allegorischen Inhalts, deren Erklärung nicht so schwer ist, wie man geglaubt hat. Es sind nämlich die sieben Himmelskreise in ihrer astronomischen und astrologischen Bedeutung, in Verbindung gebracht mit den sieben Lebensaltern. Jedes der Bilder enthält in einer aus drei Kreisen zusammengesetzten Einrahmung drei Gestalten, in der Mitte die des Sternbildes, daneben aber eine männliche und eine weibliche Gestalt in der Thätigkeit der jedesmaligen Lebensstufe. So folgen aufeinander Luna mit zwei spielenden Kindern, Merkur, der hier als Gelehrter an einem Pulte steht, zwischen einem Knaben mit dem Buche und einem Mädchen mit der Spindel, und Venus (mit der Beischrift Charitas) in Flammen sitzend und sich in dem Spiegel der Eitelkeit betrachtend, nebst einem geputzten, zärtlich blickenden Liebespaare. Dann auf der andern Seite Sol, nun schon mit der päpstlichen Tiara und daneben Mann und Frau als Eheleute, dann Mars, der als gerüsteter Ritter zu Ross sitzt, und daneben das Ehepaar in erwerbsamer Wohlhabenheit, der Mann mit dem Schwert und der Geldtasche, die Frau mit dem Garnknäuel. Neben Jupiter, der mit der Krone und dem Reichsapfel thront, sieht man die geziemende Beschäftigung des zunehmenden Alters, der Mann liest, die Frau betet den Rosenkranz, neben dem greisen Saturn aber, der mit der Sense auf einem Baumstamm sitzt, ist auch das Ehepaar alt und kalt geworden und wärmt sich an Kohlenbecken. Der ganze Gedanke ist also, wenn auch völlig mittelalterlich, sehr wohl verständlich und sinnreich **).

*) So berichtet Rossetti in der angef. Guida.

**) Die meisten Ausleger (z. B. Förster im Kunstbl. 1838 Nro 17) ereifern sich über die Dunkelheit dieser Darstellung, weil sie die sieben Planeten und darunter die Erde darin zu finden glauben. Das XIV. Jahrhundert betrachtete aber bekanntlich die Erde als den Mittelpunkt des Weltalls, der von den Kreisen der Sonne, des Mondes und der fünf damals bekannten Planeten umgeben war. Abbildung des Mars bei Rosini II. S. 211.

Die Ausführung ist ohne hervorragende Vorzüge, die Figuren sind genreartig, nicht ohne Anmuth und Humor, aber doch ohne grosse Schönheit und Tiefe, meist von zu kurzen Verhältnissen. Die Modellirung ist sehr weich und lässt vermuthen, dass die Zeit der Ausführung schon an das Jahr 1400 heranreicht.

Verona ist, wie schon bemerkt, nicht so glücklich, so umfassende grossartige Werke, wie Padua, zu besitzen, welche den Namen ihrer Urheber im Gedächtniss erhalten mussten, und dies erklärt es wohl, dass es so sehr an einheimischen Nachrichten über die Meister dieser frühern Zeit fehlt. Vasari spricht zweimal von einem Stephanus, der ein Schüler des Angelo Gaddi und der Gründer der hiesigen Schule gewesen sei; aber die meisten Werke, welche er ihm zuschreibt, gehören dem sehr viel jüngeren Stefano da Zevio, der noch 1476 malte, so dass wir von dem ältern Stephanus, wenn er wirklich existirt hat, nichts Sicheres aufweisen können*). Inschriftliche Künstlernamen finden wir nur zwei Mal, auf einem Altarwerke in der Pinakothek von Verona mit dem Mittelbilde der Trinität giebt die Inschrift nebst der Jahreszahl 1360 den Namen eines gewissen Turo, und auf einem grossen, die Kanzel in S. Fermo umgebenden Wandgemälde, welches Propheten, Evangelisten, Kirchenväter, Weltweise (Seneca und Boethius), also gleichsam alle gelehrten Quellen des Kanzelredners in einzelnen Bildern darstellt, will man die Inschrift: Opus Martini gelesen haben**). Aber beide Werke sind weder sehr schön, noch für die Geschichte der Schule lehrreich.

Um diese kennen zu lernen, sind wir daher ausschliesslich auf die freilich fast zahllosen und noch täglich durch neue Aufdeckungen vermehrten Wandgemälde der Veroneser Kirchen angewiesen. Allerdings sind diese durchweg vereinzelte Stiftungen der Privatfrömmigkeit, Votiv- und Grabesbilder, meistens flüchtige und schwache Arbeiten, unter denen sich dann aber doch auch eine Reihe von erfreulicheren Werken findet, welche durch

*) Näheres darüber in meinem Aufsatze in den Mittheil. d. K. K. Central-Comm. 1860 S. 7 ff.

**) Eitelberger in den Mitth. d. K. K. C.-Comm. II. 220 Nro. 3. Man nimmt an, dass ein Mönch Fra Martino der Maler gewesen. Ich habe die Inschrift nicht entdecken können.

ihre Daten einige Aufklärung über die Entwickelung dieser unstreitig bedeutendsten der lombardischen Schulen dieser Zeit gewähren. Es scheint nicht, dass sie mit der Anwesenheit Giotto's in Padua in unmittelbarem Zusammenhange stand; die vielen rohen Malereien, welche sich namentlich in S. Zeno finden, deuten eher auf einen späteren Aufschwung. In einem günstigern Lichte erscheint die Schule in der Kirche S. Fermo maggiore, deren Neubau über der alten Krypta erst um die Mitte des XIV. Jahrhunderts vollendet sein kann und deren Inneres vollständig mit Wandgemälden dieses und des folgenden Jahrhunderts geschmückt ist. Schon das älteste der datirten Bilder, Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes nebst mehreren anderen Heiligen und dem ritterlichen Stifter über dem nördlichen Eingange mit der Jahreszahl 1363, entfernt sich merklich von Giotto; die Farbe ist kräftiger, die Körper sind mehr durchgeführt, die Bewegungen nicht so einfach, sondern mit einem, noch wenig gerechtfertigten Anspruche auf Grazie. Sehr viel bedeutender ist die leider nicht datirte, aber ohne Zweifel jüngere Kreuzigung über der westlichen Eingangsthüre, welche, wie die in der Kapelle S. Felice in Padua, Christus und die Volksmenge mit Ausschluss der Schächer darstellt. Die Farbe ist auch hier dunkler, kräftiger als bei den Florentinern, die Modellirung noch in der einfachen Weise der Giottesken mit wenigen Farbentönen, aber oft sehr wirksam angedeutet. Das ethische Element ist vorherrschend. der Ernst grösser als der Schönheitssinn. Aber die Volksscenen mit ihren dichtgedrängten, ausdrucksvollen Gestalten sind sehr vortrefflich gruppirt und reich an ergreifenden Zügen. In den meisten andern Votivbildern tritt dagegen nur das Bestreben nach weicherer Modellirung und einem freundlichen Ausdruck hervor. Bemerkenswerth sind in dieser Beziehung zwei Fresken in S. Stefano, das eine, von dem nur noch der Oberkörper einer Madonna in throno erhalten ist, welche dem Kinde eine Frucht darreicht, der Inschrift zufolge die im Jahre 1388 vollendete Stiftung eines Giovanni da Riva, das andere ein Noli me tangere ohne Datum. Wird man schon hier wenigstens im Allgemeinen an die Richtung des Altichieri und Avanzo, wie wir sie in Padua kennen gelernt haben, erinnert, so ist dieser Zusammenhang noch deutlicher an

dem schönsten der Wandgemälde von Verona, über dem Grabmale des 1390 verstorbenen Friedrich de Caballis in der dieser Familie gehörigen Kapelle in S. Anastasia. Der Gegenstand ist von allereinfachster Art. Vor der in der einen Ecke des Bildes thronenden Madonna mit dem Kinde knien einer hinter dem andern, fast immer im Profil, vier oder fünf Ritter aus der Familie Caballi, alle ihr Wappen, das weisse Pferd, entweder auf den Waffenröcken als Stickerei oder als Aufsatz auf dem Helme führend und jeder von seinem neben ihm stehenden Namensheiligen begleitet. Aber diese langweilige Scene ist durch die feine Schönheit der Madonna, die Lieblichkeit der neben ihrem Throne stehenden Engel und besonders des Kindes, die ungezwungene Haltung, die edeln und individuellen Züge und das phantastische, aber reiche und geschmackvolle Kostüm der dargestellten Ritter, die vortreffliche einfache Gewandbehandlung, das frische und harmonische Kolorit überaus anziehend geworden. Vor Allem aber gewinnt dies Bild ein hohes Interesse, wenn wir es mit der Anbetung der Könige und mit dem einigermassen ähnlichen Vorstellungsbilde in der Kapelle S. Giorgio in Padua vergleichen und nicht bloss in der Farbenbehandlung und Modellirung im Allgemeinen, sondern auch in den Zügen einzelner Gestalten eine so volle Uebereinstimmung finden, dass ein Zusammenhang unverkennbar ist. Wir dürfen daher glauben, hier ein und zwar bald nach der Vollendung der Kapelle S. Giorgio in Padua entstandenes Werk des Altichieri zu besitzen. Andere Werke seiner Hand in Verona sind nicht nachzuweisen, indessen zeigen mehrere Bilder in verschiedenen Kirchen, unter andern eine Madonna mit anbetenden Mönchen mit der Jahreszahl 1397 im Chore von S. Zeno, sowie eine mit der Jahreszahl 1386 in S. Stefano, seinen Einfluss, und die Richtung auf eine andere, vollere, sinnlichere Schönheit, als die florentinischen Meister im Auge hatten.

Ueberblicken wir hier, am Schlusse des XIV. Jahrhunderts, die bisher betrachteten Gegenden, so sehn wir in allen die Kunst durch die Schule Giotto's gefördert oder doch angeregt, aber in verschiedener Weise. Nur die florentiner Meister beharren unbedingt bei der epischen Vortragsweise Giotto's, während die meisten

andern Schulen daneben nach einer andern, mehr lyrisch-musikalischen Wirkung trachten. Am Tiefsten die von Siena; in mehr äusserlicher Weise die von Bologna und der Mark Ancona, indem sie den Gesichtern eine sentimentale Weichheit, den Körpern steife, goldgeschmückte Gewandung zu geben liebt; ähnlich, jedoch mit der Hinneigung zu grösserer sinnlicher Fülle und kräftigerer Farbe, die venetianische. Mit dieser verschiedenen Tendenz hängt denn auch ein verschiedenes Verhalten zur Natur zusammen. Die florentiner Schule bleibt wie bei der epischen Vortragsweise so auch bei dem abstracten Naturalismus ihres Meisters stehn, der nur das Verständliche und Ausdrucksvolle der menschlichen Erscheinung berücksichtigt, die andern wurden unwillkürlich auf die allgemeinen, sinnlichen aber auch lyrischer Bedeutung fähigen Elemente der Farbe und der Körperlichkeit hingewiesen, mit denen sie dann aber, da die scholastische Denkweise der Zeit für die Auffassung derselben keinen Standpunkt darbot, ziemlich ungeschickt und dilettantisch verfuhren. Sie bewahren dadurch gewisse Traditionen der byzantinischen Kunst für eine später zu erwartende Anwendung, während die florentinische Schule durch die stete Wiederholung der giottesken Auffassungsweise zu ermatten beginnt, und nur die Meister, welche, wie einige Florentiner und Seneser und besonders wie Altichieri und Avanzo, die nationale epische Darstellung mit grösserer Lebenswahrheit zu verbinden wissen, sind vollkommen befriedigend.

Es mag hier der Ort sein, einer besondern Classe von Gemälden zu erwähnen, welche zwar keinen hohen Kunstwerth haben, aber doch einen Beweis für die populäre Kraft der Malerei in Italien geben, nämlich der politischen Gemälde. Das älteste Beispiel, das ich kenne, ist jenes von den Geschichtschreibern oft erwähnte Bild, welches auf Befehl Innocenz II. in einem Zimmer hinter der der Laterankirche gegenüber gelegenen Kapelle des h. Nicolaus gemalt war und durch seinen Inhalt und die darunter befindlichen hochmüthigen Verse Beschwerden von Kaiser Friedrich I. hervorrief. Man sah darauf nämlich den Kaiser Lothar Einlass in die Stadt erbittend und den Römern ihre Privilegien beschwörend, und dann als Vasall des Papstes von diesem die

Krone empfangend*). Später wurden dann Bilder in Gerichts- und Rathssälen üblich. Das erste der Art, welches ich nachweisen kann, war im Palaste von Neapel und zeigte Friedrich II. auf dem Throne, vor dem das knieende Volk um Justiz bittet, und von ihm an seinen Kanzler Peter a Vinea verwiesen wird, der seitwärts in seinem Richterstuhle sitzt**). Es muss zwischen 1239 und dem Tode des Petrus (1248) gemalt sein. In einem andern Falle hatte sich der Kaiser der Plastik zu diesem Zwecke bedient; in einem Schlosse am Volturno sah man seine Statue und die seiner beiden Grossrichter mit erklärenden Versen, welche den Guten Schutz, den Bösen Strafe verhiessen***). In den republikanischen Raths- und Gerichtssälen enthielten diese Bilder gewöhnlich die Schutzheiligen der Stadt, deren Anblick die Richter und Zeugen oder die Beamten der Stadt zu Pflicht und Wahrheit ermahnen sollte, was dann gewöhnlich auch in begleitenden Versen ausgedrückt war. So war es muthmasslich auf dem Bilde des Mino von 1289 im Rathssaale zu Siena gewesen, da es noch auf dem des Simon von 1315 und auf dem des Lippo Memmi von 1317 in S. Gimignano sich so verhält. Im XIV. Jahrhundert gab man ihnen aber meist einen allegorischen Inhalt. So malte Giotto im Palazzo del Podestà zu Florenz auf der einen Seite den Richter mit den vier Kardinaltugenden, auf der andern, wie Vasari es ausdrückt†), die Commune, die von Vielen beraubt wird. Es war wahrscheinlich eine Darstellung ähnlichen Inhalts, wie wir sie auf dem Grabmale des Guido Tarlati in Arezzo sehen, wo die Commune als bärtiger Mann auf einem Throne sitzt und es duldet, dass Mehrere ihn an den Haaren des Kopfes und Bartes rupfen. Dramatischer und complicirter muss das ebenfalls von Vasari erwähnte Bild des Taddeo Gaddi im Handelsamte zu Florenz gewesen sein, auf welchem man sah, wie die Wahrheit der Lüge die Zunge ausreisst. Auch jene oben beschriebenen Gemälde des Ambrogio Lorenzetti im öffentlichen Palaste zu Siena mit den

*) S. darüber u. a. Plattner Beschr. Roms III. 1 p. 554. Rex petit ante fores jurans prius urbis honores. Post homo fit Papae sumit quo dante coronam.

**) Tiraboschi Storia etc. Tom. IV. Lib. I. c. 2 §. 7.

***) Schulz, Unteritalien II. S. 167.

†) ed. Lemonnier I. 334.

ausgeführten Schilderungen des guten und schlechten Regiments gehören, und zwar vielleicht als das bedeutendste dieser Art, hierher. Zuweilen bediente man sich aber auch der Malerei zu vorübergehenden politischen Zwecken. So liessen die nach der Vertreibung des Herzogs von Athen im Jahre 1343 eingesetzten städtischen Behörden von Florenz an zwei Stellen allegorische Gemälde ausführen, welche den Hass des Volkes gegen diesen Emporkömmling ausdrücken und nähren sollten. Das eine, welches sich im Palast des Podestà befand, kennen wir nur durch Vasari, der es dem Giottino zuschreibt; der Herzog und seine bekanntesten Anhänger waren darin unter der Gestalt wilder Thiere mit Anspielung auf ihre Eigenschaften oder Namen dargestellt. Das andere ist noch erhalten, aber mit dem Gebäude in Privatbesitz übergegangen*) und giebt eine ausführlichere Allegorie. Man sieht darauf nämlich den Palast der Signoria und davor auf der einen Seite eine thronende Heilige, wahrscheinlich Santa Reparata, die Schutzheilige von Florenz, vor der mehrere florentinische Ritter knien, denen sie die amtlichen Fahnen übergiebt. Auf der andern Seite stürzt der Herzog von Athen von einem Engel verfolgt zu Fuss in übereilter Flucht dahin, wobei er ein Buch, ein Schwert und eine Waage, sowie seine Fahne, alles Zeichen der ihm anvertrauten obrigkeitlichen Gewalt, verliert. Die Ausführung ist ohne besondern Werth in mehr handwerklichem Style giottesker Schule.

Wiederholt bediente sich Cola di Rienzi dieses phantastischen Mittels zur Erregung der Leidenschaften des Volkes, meistens mit sehr ausgeführten Allegorien. Gleich am Anfange seiner Laufbahn liess er am Stadthause zu Rom ein stürmisch bewegtes Meer malen, auf welchem Roma, ein Weib in Trauerkleidern mit aufgelöstem Haare auf einem bereits seiner Masten beraubten, dem Untergange nahen Schiffe kniete, während man in der Tiefe der Fluthen mehrere gesunkene Schiffe wahrnahm, an denen man die Namen Babylon, Troja, Karthago und Jerusalem nebst der Bemerkung las, dass diese Städte durch Ungerech-

*) Das ehemalige Schuldgefängniss (le Stinche) in Fantozzi's Guida als Casamento Faldi aufgeführt. Eine Abbildung in dem Almanach: L'Illustratore Fiorentino per l'anno 1840.



tigkeit untergegangen seien. Neben der Roma aber schwammen auf den Wellen Thiere, welche aus Hörnern Wind bliesen und den Sturm erregten, und in denen der Ortskundige die Anspielungen auf Familien und Persönlichkeiten des römischen Adels erkannte, die also damit dem Volke als die Urheber der Aufregung und der Ungerechtigkeiten, welche Rom mit dem Untergange bedrohten, denunciirt wurden.

Ohne Zweifel waren diese Gemälde, von denen sich begreiflicherweise keine Spur erhalten hat, ohne künstlerischen Werth, aber sie dienten doch dazu, das Volk an die Bildersprache und an die Wirkungen malerischer Darstellungen immer mehr zu gewöhnen.

Neuntes Kapitel.

Das südliche Italien.

Nord- und Süd-Italien verhalten sich wie zwei, auch in ihren Anlagen sehr ähnliche Brüder, die aber vermöge einer Verschiedenheit des Charakters andere Schicksale haben und sich anders ausbilden. Schon in römischer Zeit begründete theils der grössere, allzu verführerische Reichthum der Natur dieser südlichen Gegenden, theils die verschiedene Mischung der Bevölkerung, dort zum Theil mit celtischen Stämmen, hier mit Griechen, einen Unterschied, der dann später dadurch bedeutend wuchs, dass der germanische Geist, weil er weniger verwandte Elemente vorfand, hier noch weniger eindrang. Grade der Theil der Halbinsel, dessen Bevölkerung der Erneuerung und Kräftigung durch germanisches Blut am Meisten bedurft hätte, empfing sie in schwächerem Maasse. Daher denn ein weiteres Auseinandergehen; derselbe Individualismus, der im Norden als republikanisches Selbstgefühl die Quelle wilder Kämpfe, aber auch eines darauf folgenden Aufschwunges wurde, erzeugte hier nur eine passive, geniessende, eigensüchtige Stimmung, welche die Volkskraft brach, die Fähigkeit gemeinsamer Erhebung raubte und das Land zur Beute jedes Eroberers machte. Während die nordischen Städte es mit den in despotischer Regierungskunst wenig bewanderten Deutschen zu thun hatten und so zur Selbstregierung genöthigt und angeleitet wurden, standen diese südlichen Gegenden von den gothischen Kriegen an bis in das eilfte Jahrhundert unter der Verwaltung byzantinischer Beamten, deren Künste denn auch die fremden Fürsten, welche nach ihnen die Herrschaft erlangten, Normannen, Deutsche, Franzosen, sich aneigneten und so die Bevölkerung in der Gewohnheit bequemer Unterwerfung erhielten. Wir fühlen uns, wie in den klimatischen, so auch in den

politischen Verhältnissen dem Orient genähert; wie dort hat auch hier die Geschichte eigentlich nur die Schicksale der Dynastien zu erzählen, während das Volk im Wesentlichen stets in derselben Lage blieb.

Aehnlich erging es der Kunst*); auch sie hat kaum eine Geschichte, wenigstens keine so inhaltreiche, wechselvolle, wie die nordischen Provinzen. Sie sank niemals zu dem Grade von Rohheit und Verwilderung herab wie dort, aber sie hob sich auch niemals aus eigener Kraft. Ein Ueberrest antiken Geschmacks erhielt sich auch in den dunkelsten Jahrhunderten, aber nur als zähe Gewohnheit, nicht als lebendige, reagirende Kraft. Während die Berührung mit fremder Kunst für Oberitalien die gründlichste Schule eigner künstlerischer Ausbildung wurde, fehlte hier sowohl die Kraft der Aneignung des Fremden, als die der Reaction gegen dasselbe. Alle Nationen, welche wenn auch nur einzelne Stellen des küstenreichen Landes vorübergehend beherrschten, liessen vereinzelte künstlerische Spuren zurück, aber keine brachte bleibende Wirkungen hervor, und das Resultat der Jahrhunderte war nur eine allmälige Annäherung dieser Provinzen an die fortschreitende Kunst der oberitalischen.

Vor allem hätte man eine starke Einwirkung der byzantinischen Kunst erwarten sollen; die griechische Abstammung der Bevölkerung in manchen Provinzen, die langanhaltende Herrschaft der Byzantiner, der stete Verkehr der ganzen Ostküste mit

*) Ausschliessliche Quelle ist hier das grosse Werk von H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unter-Italien, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von F. v. Quast, Dresden 1860, 4 Bde., 4. und Atlas in gr. Fol. Dies Prachtwerk, das Resultat gründlicher, durch eine Reihe von Jahren fortgesetzter Studien, mit vorzüglichen Abbildungen, zum Theil von bedeutenden Dimensionen, ausgestattet, hat uns diese Gegend, von welcher wir früher nur durch die unter den Auspicien des Duc de Luynes herausgekommenen: Rercherches sur les monumens etc. dans l'Italie méridionale, Paris 1844, gr. Fol., und einige Reisewerke unsichere Nachrichten hatten, erst aufgeschlossen, und giebt über dieselbe so ausführliche und anschauliche Kunde, wie wir sie kaum über eine andere Provinz Italiens besitzen. Zwar ist nicht zu läugnen, dass es namentlich in architektonischer Beziehung noch manche Wünsche übrig lässt; indessen sind diese Lücken im Verhältnisse zu denen, über welche wir uns in der Literatur der andern Gegenden zu beklagen haben, sehr gering.

dem griechischen Reiche mussten ihn begünstigen. Auch fehlt es nicht an Beweisen künstlerischen Zusammenhanges. In der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts besorgte eine einzige vornehme Familie, die der Pantaleonen von Amalfi, eine ganze Zahl eherner Thüren für Italien aus Constantinopel, und liess der Abt Desiderius von Monte Cassino ganze Schaaren von Arbeitern von dorther kommen. In gewissen Gegenden erhielt sich sogar noch viel länger nebst griechischer Sprache und griechischem Ritus eine byzantinisirende Manier der Andachtsbilder, wie wir an der schon früher erwähnten Malerfamilie der Byzamannus in Otranto bemerkten. Aber dennoch war dieser Einfluss im Ganzen ein sehr geringer. Es gab keine Stätte, wo er so stark wurde, wie in St. Marco von Venedig, keine Epoche, wo man ihn aus technischem Bedürfnisse gesucht hätte, wie es die oberitalienische Malerei im XIII. Jahrhundert that. Am Stärksten ist er in den Bauten der östlichen, am adriatischen Meere gelegenen Provinzen, aber auch da beschränkt er sich nur auf einzelne Motive oder auf Details der Ornamentation, während die Anlage fast durchgängig die abendländische basilikenartige bleibt.

Arabischer Einfluss ist einige Male unverkennbar; in S. Niccolò zu Bari, wo ein Fries sogar eine arabische Inschrift enthält, an einer ehernen Thüre in Canosa, wo die Medaillons mit maurischen Mustern gefüllt sind. Aber diese Fälle sind völlig vereinzelt, und der in gewissen Gegenden, namentlich in den Abruzzen, wiederholt vorkommende Hufeisenbogen steht auch hier ganz allein, ohne andre Spuren maurischer Einwirkung.

Der stärkste Beweis der künstlerischen Unempfänglichkeit dieser Gegenden ist, dass auch die lange politische Verbindung mit Sicilien und der hier aus byzantinischen, maurischen und nordischen Elementen gebildete Styl fast gar keinen Einfluss ausübte. Die zahlreiche Schule von Mosaicisten, welche dort so bewundernswerthe Werke hervorbrachte, hat hier auch nicht ein einziges Mal Beschäftigung gefunden, der Spitzbogen, der dort so frühe und ausschliesslich herrschte, blieb hier ein Fremdling, und die pikante, aus maurischen Elementen geschaffene Decoration der sicilianischen Bauten fand nur an einzelnen Stellen der Westküste eine späte und vorübergehende Anwendung.

Ebenso spröde verhielt man sich gegen den nordischen Styl, der durch die Herrschaft der deutschen und französischen Könige dem Lande nahe gebracht wurde. Friedrich II. war ohne Zweifel zu sehr Kosmopolit oder Italiener, um für den damals in Deutschland herrschenden Uebergangsstyl zu schwärmen. Die ihm zugeschriebenen Bauten sind rundbogig und lassen eine, wenn auch unbeholfene Nachahmung antiker Formen erkennen*); sein Grab im Dome zu Palermo besteht, wie die seiner Vorgänger, aus einem auf freistehenden Säulen ruhenden, antik gebildeten Dache über dem ebenfalls in antiker Weise profilirten Sarcophage. Indessen waren doch in seinem Gefolge und in dem seines Vaters zahlreiche deutsche Ritter und Prälaten hieher gekommen, welche eine Anhänglichkeit an den heimischen Styl mitbrachten, und ihm wenigstens bei den Schlossbauten Anwendung gaben, und wie es scheint war auch schon damals durch die Kreuzfahrer oder durch andere Verbindungen französische Gothik hieher gelangt**). Jedenfalls wurde die Einführung des gothischen Styls demnächst durch die Könige aus dem Hause Anjou, welche grade in der Zeit seiner höchsten Blüthe von Frankreich ausgehend wie alle ihre Landsleute von ihm sehr eingenommen waren, auf das Eifrigste betrieben.

Man hätte glauben können, dass sie ihnen sehr leicht geworden wäre; denn die Centralisation der Regierung, welche schon unter Friedrich II. im hohen Grade ausgebildet war und durch den herrschsüchtigen Carl von Anjou noch schärfer angezogen wurde, erstreckte sich auch auf das Bauwesen und gewährte der Regierung den bedeutendsten Einfluss auf dasselbe. Alle Bauten der zahlreichen Schlösser, welche als Festungen oder königliche Residenzen dienten, nicht minder die von Kirchen und Klöstern, welche königliche Unterstützung erhielten, wurden von der obersten Stelle geleitet. Nur wenn sie einfachster Art waren,

*) So ein Portal in Castel del monte, welches auf korinthischen Pilastern von einem antiken Giebel gedeckt ist. Schulz Tf. 30 Fig. 1. Das Schloss hat zwar unter den Anjou's Veränderungen erlitten, zu denen aber grade dies Portal eben wegen seiner Abweichung von dem gothischen Style nicht gehören wird. Das rundbogige, mit Friedrichs Namen bezeichnete Portal seines Schlosses zu Foggia daselbst I. 207.

**) Näheres darüber später bei Erwähnung der Kath. von Accerenza.

wurde der Beamte des Bezirks beauftragt, sie auf Grund eines Kostenanschlages an den Mindestfordernden zu verdingen*). Handelte es sich dagegen um bedeutende Neubauten, so wurde ein Obermeister (Protomagister) direct vom Könige ernannt, der dann wieder einzelne ausführende Meister (Magistros fabricatores) hinzuzog**), aber doch die Leitung behielt und ohne Zweifel auch die Zeichnungen gab. Diese Obermeister sind nun, wie ihre Namen ergeben, grossentheils französische Architekten, welche zahlreich in das Land gekommen waren. Einige derselben, so ein gewisser Peter von Angicourt, welcher den Titel als Hofbaumeister (Protomagister operum curiae) führte und ein Geistlicher Petrus de Chaulis standen lange im Königlichen Dienst und leiteten oft mehrere Bauten in verschiedenen Gegenden des Reiches zu gleicher Zeit. Selbst die Steinmetzen scheinen zum Theil Franzosen oder doch von Franzosen gebildet gewesen zu sein, da in den Contracten die von ihnen auszuführenden Bauglieder neben der lateinischen Beschreibung mit dem französischen Kunstworte bezeichnet werden***). Daher erklärt es sich denn, dass wir, besonders in Neapel, aber auch vereinzelt in den Provinzen Bauten von rein gothischem, französischem Style, völlig verschieden von jener oberitalischen Gothik antreffen. Allein obgleich diese französischen Meister dabei dem Gebrauche des Landes manche Concessionen machten, namentlich bei grössern Kirchen auf die Ueberwölbung des Mittelschiffes verzichteten, gelang es ihnen nicht, eine ein-

*) Die Vorschriften waren überaus genau. Der Contract mit dem Mindestfordernden musste z. B. drei Ausfertigungen erhalten, eine für den Unternehmer, eine für den Beamten, die dritte aber für die Oberrechenkammer (magistri rationales curiae). Vergl. Urkunde 98 daselbst.

**) Ausserdem kommt dabei dann noch ein Credencerius (Vertrauensmann?) vielleicht zur Schätzung der Quantitäten und Preise, und der Expensor, der Zahlmeister, vor, der aus den betreffenden Kassen die Gelder erhob und die Meister befriedigte. Die Beamten werden ausdrücklich belehrt, dazu nur reiche Leute zu wählen.

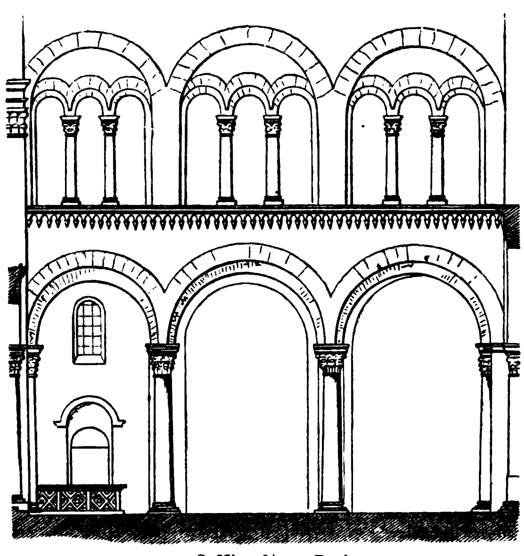
***) Vergl. die Urkunde Nro. 223, Bd. IV. S. 85 bei Schulz: Lapides qui erunt supra capitella dictarum columpnarum, qui lapides dicuntur in Gallico: charches. Ein anderes Mal steht dafür charches d'arzères, es ist also ohne Zweifel der in Frankreich immer aus einem Steine gemeisselte, den Capitälen aufgelegte Anfang der Gewölbrippen gemeint, den die neuern französischen Schriftsteller: tas de charges nennen.

heimische Schule zu gründen oder auf die hergebrachte Technik einen erheblichen Einfluss zu gewinnen. Ihr Styl blieb immer ein Fremdling im Lande und ihre Gebäude bilden eine gesonderte Gruppe, die sich nicht mit den andern mischt. Aber ebenso erging es den einheimischen Meistern; ihre Erfindungen fanden wohl einzelne Nachahmer, so dass sich danach eine bald nahe, in bestimmter Gegend concentrirte, bald sehr zerstreute Gruppe verwandter Gebäude bildete. Allein eine bleibende, fortschreitende Schule, eine eigenthümliche Richtung, welche auf das Kunstleben von Oberitalien oder gar auf das gesammte Abendland eine Einwirkung haben konnte, entstand dadurch nicht. Die Kunst dieses Landes liegt ausserhalb der grossen geschichtlichen Strömung, sie hat sogar in sich keinen festen organischen Zusammenhang, sondern besteht aus einzelnen Gruppen, die höchstens lose verbunden sind. Indessen befinden sich unter diesen einzelne sehr anziehende und lehrreiche.

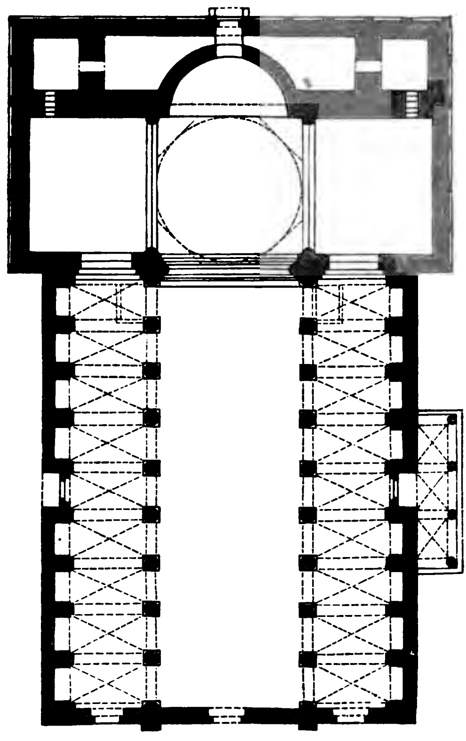
Betrachten wir auch hier zunächst die Architektur, so finden wir die interessanteste solcher Gruppen im Osten des Landes, in der zwischen dem Gebirge und dem adriatischen Meere liegenden fruchtbaren Ebene, welche nach ihrem Hauptorte, der reichen Handelsstadt Bari, benannt wird. Die Schicksale dieser Terra di Bari im früheren Mittelalter waren keineswegs günstig. Im gothischen Kriege von den Byzantinern besetzt, wurde Bari nun lange der Gegenstand und der Schauplatz beständiger Kriege zwischen diesen, den longobardischen Fürsten der Umgegend und sogar den Arabern, welche sich einmal etwa fünfzig Jahre lang im Besitze der Hauptstadt erhielten, dann aber den Byzantinern weichen mussten, die sich nun fast 200 Jahre behaupteten, bis es endlich im Jahre 1071 Robert Guiscard gelang, sie völlig zu verdrängen und die ganze Gegend bleibend mit seinem Reiche zu vereinigen.

Diese Hergänge erklären zum Theil die Eigenthümlichkeiten der Bauwerke. Der Grundgedanke der Kirchen ist zwar trotz jener langen byzantinischen Herrschaft der der flachgedeckten italienischen Basilika; an das dreischiffige, auf Säulen und Halbkreisbögen ruhende Langhaus schliesst sich ein ziemlich tiefes,

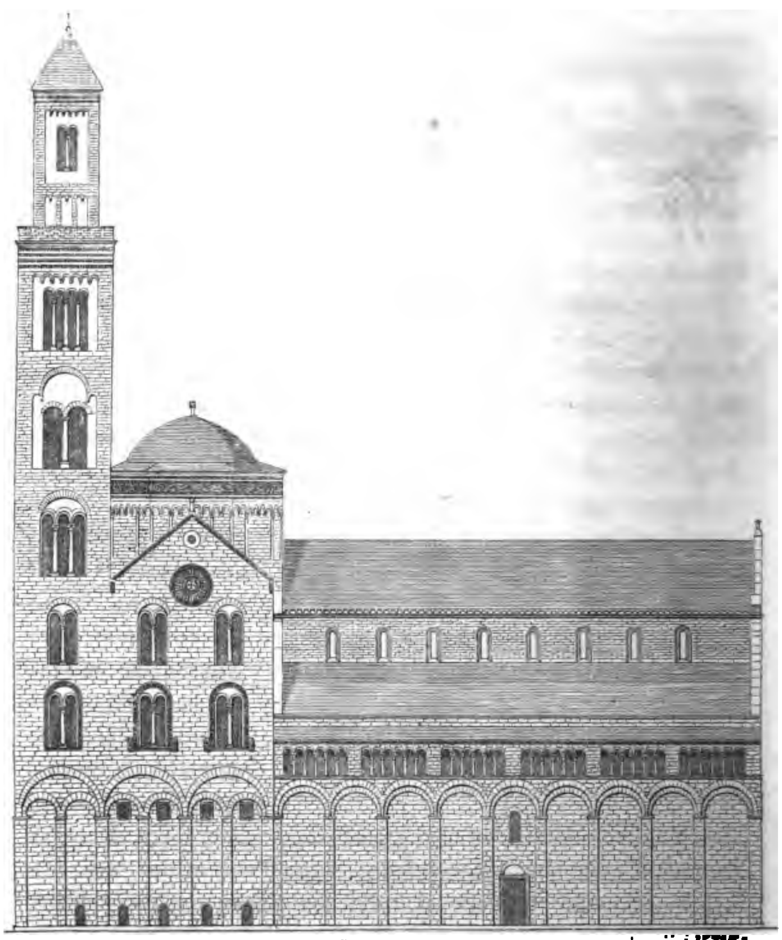
aber gar nicht oder wenig über die Flucht der Seitenschiffe hinaus tretendes Querschiff, und an dieses ohne weitere Vermittelung eine einfache halbkreisförmige Apsis. Damit verbindet sich aber Manches, das nach Byzanz hinweist. So zunächst, dass meistens neben jener Apsis zwei kleinere Conchen angebracht sind, dann, dass fast immer über den Seitenschiffen Emporen liegen, welche sich nach dem Mittelschiffe zu mit eigentlichen Triforien, d. h. mit drei kleineren, von einem grösseren überspannten Bögen öffnen. Dazu kommt dann der häufige Gebrauch der Kuppel, meist nur über der Vierung, einige Male aber auch in grösserer Zahl, und endlich ein Bestreben nach grösserer Ordnung und Durchbildung in einem dem byzantinischen Style verwandten Sinne, welches diese Bauten von der Formlosigkeit der italienischen Basiliken wesentlich unterscheidet. Daneben finden sich aber auch Spuren normannischer Einwirkung, so der (allerdings nur vereinzelt vorkommende) Gebrauch durchschneidender Kreisbögen, und der Gedanke, den oder die Glockenthürme mit der Kirche zu verbinden. Während dies aber in Sicilien in der dem nordischen Systeme entsprechenden und in der That richtigsten Weise so geschah, dass man die Glockenthürme einzeln oder symmetrisch gepaart an der Vorderseite anbrachte, schlug man hier in mehreren Fällen den entgegengesetzten Weg ein und verband sie mit dem Chore, jedoch nicht etwa als selbstständige Glieder des ganzen


S. Niccolò zu Bari.

Organismus, wie an den romanischen Kirchen in Deutschland, sondern als untergeordnete, erst in der Höhe kennbar hervortretende Theile. Man legte sie nämlich mit quadratischem Grundrisse an die zwei östlichen Ecken des Kreuzschiffes und zwar so, dass ihre eine Seite eine unmittelbare Fortsetzung der Façaden desselben, die andre östliche aber vermöge eines beide Thürme verbindenden, der Mittelschiffhöhe entsprechenden Unterbaues eine ungetheilte grade Schlusswand bildet, welche die Aussenseite der Apsis verdeckt und das Ganze rechteckig abschliesst. Sehr merkwürdig sind dann die durch diese Anordnung entstehenden Höhenverhältnisse. Denn indem auf die thurmlose Façade zuerst das Langhaus mit seinen niedrigen Seitenschiffen folgt, dann das Querschiff sich über diese erhebt, darauf aus seiner Mitte die Kuppel aufsteigt, die dann aber auf den Ecken von den schlank aufschiessenden Thürmen weit überragt wird, entsteht eine fortdauernde Steigerung der Höhe. Es ist dies ein ganz eigenthümlicher Formgedanken, ebenso abweichend von dem Centralsystem der byzantinischen, als von den Gewohnheiten der nordischen Kunst, aber doch jener innerlich verwandt, indem er statt des organischen ein mechanisches Gesetz zum Grunde legt. Während


Dom zu Bari.

die nordische Architektur die Façade mächtig bildete und von da die Höhe, wenn auch mit rhytmischem Wechsel im Ganzen abnehmen liess, so dass die geistige Bedeutung des Chores nicht durch

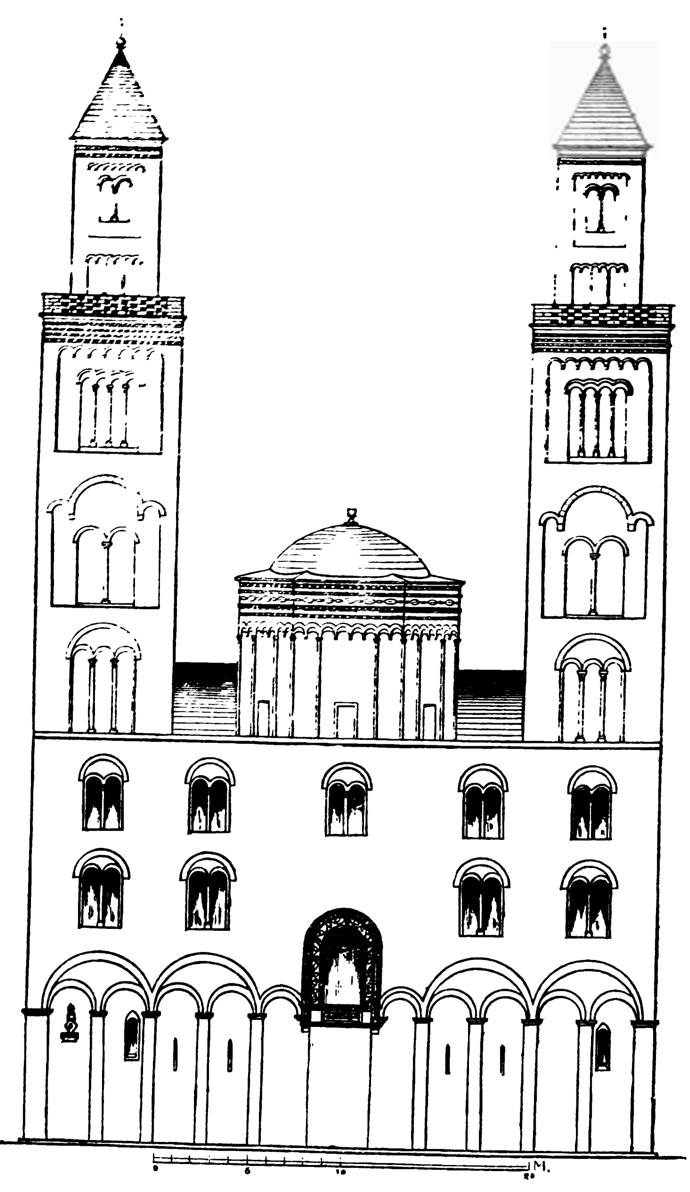


Dom zu Bari.

seine eigene materielle Grösse, sondern durch die der zu ihm hinleitenden Theile angedeutet wurde, verräth hier das Aufsteigen von Westen nach Osten und die Häufung des Hervorragenden um den Chor herum die Absicht, ihm den Charakter des massenhaft

Imponirenden beizulegen. Diesem Gedanken entsprechend wächst dann auch der Reichthum des Schmuckes von Westen nach Osten. Die Façade ist, abgesehen von den oft reich verzierten Portalen und einer Fensterrose, die als selbstständige Schmuckstücke erscheinen, ziemlich leer. Schon die Seiten des Langhauses sind reicher gehalten, mit fortlaufenden Blendarcaden auf Wandpilastern und mit einer den Emporen entsprechenden Zwerggallerie, noch mehr aber die des Querschiffes, wo bei engerer Stellung der Pilaster die Bögen sich verdoppeln, entweder so, dass je zwei kleinere von einem grösseren umspannt werden, oder auch so (wie an der Kathedrale zu Molfetta), dass sie sich durchkreuzen. Auch pflegen mehrere Ordnungen von zweitheiligen, mit reichgeschmückten Flachbögen umgebenen Fenstern angebracht zu sein, welche an den oberen Stockwerken der Thürme drei- oder viertheilig und schmuckreicher werden. Endlich ist dann die östliche Schlusswand als eine Façade behandelt, welche durch die darauf fortgesetzten Arcaden des Querschiffes und durch die an ihren Ecken aufsteigenden Thürme bedeutsamer ausgestattet ist, wie die westliche. Das Portal fehlt ihr zwar; statt desselben ist aber gewöhnlich eine von plastischem Schmucke glänzende Nische oder Altane in ihrer Mitte angebracht.

Die beiden vollständigsten Exemplare dieses Typus sind die Kathedrale und die nicht minder ansehnliche Kirche S. Niccolò zu Bari, beide im Wesentlichen nur dadurch unterschieden, dass die Stützen des Langhauses dort wie bei den altchristlichen Basiliken aus einer einfachen Reihe enggestellter Säulen bestehen, während sie hier theils in weiteren Abständen aufgestellt, theils in der Mitte der Reihe durch einen mit Säulen umstellten Pfeiler unterbrochen sind. Auch haben sie (ohne Zweifel nicht ursprünglich) in der westlichen Hälfte des Langhauses und am Querschiffe eine Verstärkung durch Sprengbögen auf angefügten Säulen erhalten. Nach den historischen Nachrichten ist im Jahre 1034 ein sehr prachtvoller Neubau der Kathedrale begonnen, welcher 1061, also noch unter byzantinischer Herrschaft, die Weihe empfing, und man darf annehmen, dass der Innenbau mit Einschluss der Kuppel noch jetzt im Wesentlichen diesem ersten Bau angehört. Dagegen setzt die Anlage der Thürme und die da-



Ostseite des Doms zu Bari.

mit zusammenhängende Ausstattung des Aeussern normannischen Einfluss voraus und wird daher erst einige Zeit nach der Besitzergreifung durch Robert Guiscard (1071) entstanden sein. An Nachrichten darüber fehlt es und die Einweihung, welche anscheinend ohne unmittelbar vorhergegangenen Bau im Jahre 1292 erfolgte, kann nicht mit dieser Anlage in Verbindung gebracht werden*). Wohl aber giebt die Geschichte von S. Niccolò Aufklärung. Diese zweite Hauptkirche der Stadt verdankt nämlich ihre Gründung den Reliquien des h. Nicolaus, welche Kaufleute von Bari im Jahre 1087 aus seinem Bischofssitze Myra in Lycien entführt und hierher gebracht hatten. Der Bau schritt, wie es bei der durch solchen Besitz hervorgebrachten Begeisterung begreiflich ist, anfangs sehr rasch vor, so dass er in einer Bulle von 1105 als vollendet bezeichnet werden konnte**). Das Aeussere war indessen damals noch unvollendet und namentlich waren die an den östlichen Ecken in der eben beschriebenen Weise angefangenen Thürme erst bis zur Höhe des Querschiffes gediehen, als man an diesem Plane irre wurde, sie, obgleich man ihnen den Anblick der Concha geopfert hatte, ganz aufgab und statt dessen einen Thurm an der nördlichen Ecke der Vorderseite begann, welcher denn auch wahrscheinlich vollendet wurde, aber im Jahre 1254 bei einem Orcan einstürzte. Dies war die Ursache, dass man später auf der Südseite dieser Façade einen neuen Thurm und zwar von breiteren Verhältnissen anfing, der aber unvollendet blieb***), so dass die bedeutende Kirche jetzt ganz thurmlos ist. Die Weihe wurde entweder wegen dieses Thurmbaues oder wegen des Mangels einer festlichen Gelegenheit, wie man sie zu diesem Act gern

*) Die Grabschrift des Erzbischofs, unter welchem dieselbe stattfand, rühmt bloss die Errichtung zweier Altäre und die Herstellung des Daches durch denselben.

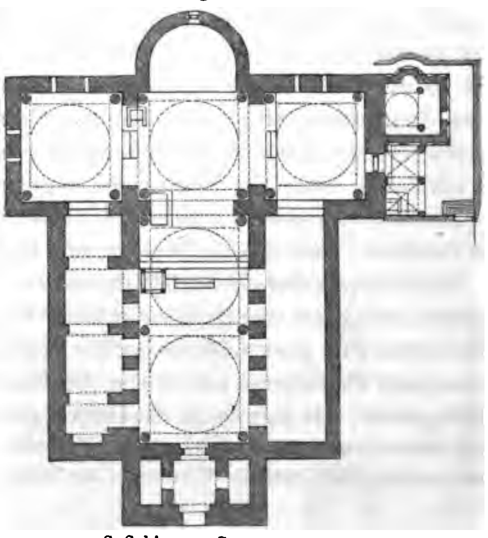
**) Basilica congrua jam aedificatione perfecta a. a. O. S. 33. Gleich darauf wurde auch laut Inschrift das Tabernakel errichtet (1105—1123).

***) Dieser Hergang scheint sich aus den Nachrichten bei Schulz I. S. 36 und daraus, dass der südliche Thurm der Bauweise der Renaissance entspricht, mit grosser Wahrscheinlichkeit zu ergeben. Vergl. den Grundriss, die Seitenansicht und die Ostfaçade der Kathedrale daselbst Tab. V. Fig. 3, Tab. I. und Bd. I. S. 25, Façade, Grundriss, Durchschnitt und Details von S. Niccolò Tab. II., III., IV., VII. und mehrere Holzschnitte im Texte S. 36 ff.

hatte, verschoben und erfolgte erst 1197 bei der Anwesenheit des mächtigen Bischofs Conrad von Hildesheim, der als Kanzler Kaiser Heinrich's VI. und Statthalter von Apulien fast der Regent dieser Gegend war*).

Wir werden hiernach annehmen dürfen, dass die Erfindung jener eigenthümlichen Choranlage erst bei dem unter normannischer Herrschaft gegründeten Bau von S. Niccolò, also nach 1087 und wahrscheinlich noch vor 1105 gemacht, dann aber, während sie hier unausgeführt blieb, in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts dem bereits bestehenden Gebäude des Domes angepasst sei.

Dieser Hergang erklärt es, dass die benachbarte, unmittelbar von den Erzbischöfen von Bari abhängige, im Jahre 1101, also während des Baues von S. Niccolò geweihte, aber ohne Zweifel früher als diese begonnene Kirche S. Sabino zu Canosa, eine ganz andere, viel mehr dem byzantinischen Style sich annähernde Gestalt hat. Sie ist nämlich mit fünf Kuppeln gedeckt, eine auf der Vierung, zwei auf den Kreuzarmen und zwei andere in der Längenachse, also von ganz ähnlicher Anlage wie S. Marco zu Venedig, jedoch mit dem Unterschiede, dass sie, ein lateinisches, kein griechisches Kreuz bildend, östlich der Vierung, an welche die Altarnische sich unmittelbar anschliesst,



S. Sabino zu Canosa.

*) Wie es scheint, war grade ein deutsches Heer in der Gegend anwesend, denn die Inschrift besagt u. A., dass die Weihe geschehen sei praesentibus domino . . . et inestimabili multitudine Theutonicorum diversarumque gentium.

keine Kuppel und dagegen auf dem westlichen Langhause deren zwei hat. Auch die Stützen zwischen den Schiffen sind in ähnlicher Zahl wie dort, nur einfacher, aus enggestellten Pfeilern bestehend, und so, dass die Gurtbögen der Kuppeln durch prachtvolle, in die Ecken ihrer Quadrate gestellte antike Säulenstämme von Verde antico oder Granit mit korinthischen Kapitälen getragen werden.

Auch die an die Südseite des Querschiffes schon im Jahre 1111 angebaute Grabkapelle des berühmten normannischen Helden Boemund, deren Erzthür noch später zu erwähnen sein wird, ist mit einer Kuppel gedeckt *). Dagegen trug im Uebrigen das System der beiden grossen Kirchen von Bari so sehr den Sieg davon, dass die meisten Kirchen der Provinz sich ihm anschliessen, wenn auch alle mit gewisssen Beschränkungen und Abweichungen. Die älteste von ihnen wird die Kathedrale von Trani sein, deren jetzige Anlage wahrscheinlich aus der Zeit bald nach 1094 stammt, wo sie durch die Reliquien eines neuen dort verstorbenen Heiligen in Aufnahme kam **). Obgleich sie nun für die Zwecke dieses Grabcultus eine gewaltige Krypta erhielt, die sich unter der ganzen Kirche hin erstreckt, befolgt das darüber angelegte Langhaus in allen Theilen die Anordnung des Domes von Bari; selbst die Zwerggallerie des Aeussern, die jetzt fehlt, war beabsichtigt, da der für ihre Anlage bestimmte Gang da ist. Abweichend ist nur, dass zur bessern Begründung der Empore die untern Stützen aus gekuppelten Säulen bestehen, ähnlich wie in S. Niccolò zu Bari, dass dann ferner die Kuppel über der Vierung fehlt und dass endlich die Ostseite ohne Thürme und ohne eine Ostfaçade im Sinne jener andern Kirchen mit drei einfach gehaltenen Conchen schliesst. Dafür ist an der südlichen

*) Das Werk von Schulz giebt bloss den kleinen Grundriss von S. Sabino (Tab. V. Fig. 2), den ich von daher entlehne und Tab. IX. Fig. 3 die Ansicht der Boemundkapelle und des daran stossenden Porticus. Grössere Ansichten und einen genaueren Grundriss enthält das angeführte Werk des Duc de Luynes pl. III., andere Abbildungen das Reisewerk von St. Non, tom. III., pl. 14 b.

**) Schulz I. p. 104 ff., Façade, Durchschnitt und Grundriss, Details des Portals Tab. XVII., XIX. Seitenansicht u. a. Details als Holzschnitte im Text.

Ecke der westlichen Façade, ohne Zweifel etwas später, ein schöner schlanker Thurm angebaut, der über einem, ein spitzbogiges Thor bildenden Unterbau mit sechs zwar unverminderten, aber durch vergrösserte Oeffnungen erleichterten Stockwerken ziemlich hoch aufsteigt*). Sehr schön und eigenthümlich ist die Façade; der Meister hat nämlich den Umstand, dass der Eingang zur obern Kirche vermöge der darunter befindlichen Krypta etwa zwölf Fuss über dem Boden lag, zu einer grossartigen Treppenanlage benutzt, die zunächst auf eine Terrasse führt, welche die ganze Breite der Façade einnimmt und die Veranlassung geworden ist, neben dem reich geschmückten (ebenfalls mit einer später zu erwähnenden Erzthüre versehenen) Portale auf jeder Seite eine Säulenstellung von vier mit Blattwerk verzierten Bögen anzubringen. Ueber dieser Arcatur ist dann die Wand zwar völlig ungegliedert, nicht einmal durch Lisenen getheilt, aber durch ein grosses von Säulen flankirtes Rundbogenfenster und mehrere Sculpturen und Fenster ziemlich harmonisch geschmückt.



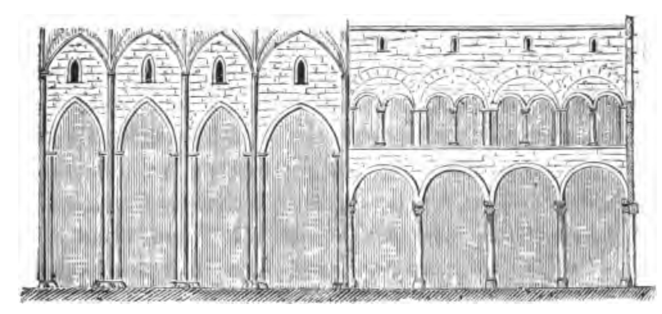
Von der Façade des Doms zu Trani.

Die meisten andern grösseren Kirchen der Gegend wiederholen im Wesentlichen das System von S. Niccolò, jedoch ohne die Kuppel und mit andern Modificationen. So zunächst die Kathedrale von **Bitonto**, welche im Aeussern und Innern eine fast vollständige Copie der Kirche von Bari ist und auch hinter ihren drei Apsiden eine Schlusswand von der Höhe des Querschiffes und in den Ecken derselben zwar keine Thürme, aber doch Glockenstühle hat**). So ferner S. Maria assunta zu **Ruvo**, wo aber durchweg statt der Säulen aus mehreren Stämmen zu-

*) Die Dimensionen aller dieser Kirchen sind ansehnlich, aber mässig, die innere lichte Länge im Dome zu Bari 164, in S. Niccolò 179, in Trani 166, die innere Höhe 76, 77 und 66 Fuss. Die Höhe des Thurmes beträgt hier ohne die gewiss erst später aufgesetzte Spitze 148, mit derselben 188 Fuss. Die Thürme des Doms von Bari sind etwas höher (204 Fuss.)

**) Grundriss S. 72, Seitenansicht S. 74, Façade Tab. XIII. a. a. O.

sammengesetzte Pfeiler eingetreten sind*) und die Kathedrale von Altamura**), eine im Jahre 1232 vollendete Stiftung Friedrich's II., deren Querschiff und Ostseite im XVI. Jahrhundert zerstört und durch einen nüchternen Neubau ersetzt sind. An S. Maria maggiore zu Barletta***) haben die vier westlichen Arcaden (anscheinend aus einem Bau um 1153) noch dasselbe basilikenartige System, während der östliche Theil des Langhauses und die Apsis im XIV. Jahrhundert und in einfacher Gothik erneuert sind, natürlich mit Fortlassung der Emporen, deren



S. M. magg. zu Barletta.

frühere Oeffnungen in dem ältern Theile nun in die jetzt erhöhten Seitenschiffe führen. Als kleinere Basiliken, welche ohne Kreuzschiff mit drei Conchen schliessen, sind S. Gregorio zu Bari und die Kirche Ognisanti zu Trani zu nennen, beide mit einigen Eigenthümlichkeiten†).

Neben diesen durchweg im Mittelschiffe flachgedeckten Kirchen kommen dann aber einige vor, die, obgleich basilikenartigen Grundrisses, mit Kuppeln gedeckt sind. Die merkwürdigste derselben ist der Dom von Molfetta††), einer jetzt wegen ihrer Ungesundheit verlassenen Stadt. Er hat nämlich in seinen öst-

*) Grundriss tab. XXXI. 2, Façade XVI. Hier (S. 102 a. a. O.) in Bitonto und in Altamura sind übrigens die Emporen selbst zerstört, so dass ihre Oeffnungen frei in der Luft stehen oder statt der zugemauerten älteren kleinen Oberlichter Fenster bilden.

**) A. a. O. I. 81. Durchschnitt und Details Taf. XV.

***) Durchschnitt u. Details S. 134 a. a. O.

†) Vergl. Abbildungen von beiden auf Taf. VIII. und XXVI. daselbst.

††) Grundriss, Durchschnitt, östliche Façade Taf. 31, 12, 11.

lichen Theilen ganz die Anlage, wie die beiden Kirchen zu Bari und die Kathedrale von Bitonto und zwar, da die beiden Thürme vollendet sind, eben so vollständig, wenn auch nicht so reich, wie am Dome von Bari. Dagegen ist das Langhaus ganz abweichend, indem es ausser der Kuppel vor dem Hochaltare noch mit zwei, die ganze Länge also mit drei Kuppeln bedeckt ist, welche auf jeder Seite von zwei starken, mit je vier Säulen umstellten Pfeilern getragen werden. Die Kapitäle dieser Säulen sind mit mannigfachem scharfem antikischem Blattwerk sehr schön verziert, die attischen Basen aber in gedrückter Form, wie im nordischen Uebergangsstyl gebildet, auch ruht nur die Kuppel der Vierung in byzantinischer Weise auf Kegelschnitten, während bei den beiden andern, von denen die mittlere stark überhöht ist, die Ueberleitung aus dem Viereck in den Kreis nach lombardischer Weise durch in die Ecken gesprengte Bögen bewirkt ist. Endlich besteht die Ausschmückung des untern Theiles der Ostfaçade nicht wie bei den bisher beschriebenen Kirchen in einer Wiederholung einfacher Rundbögen, sondern nach sicilisch-normannischem Gebrauche in sich durchkreuzenden Bögen. Der byzantinische Gedanke einer Kuppelreihe hat also seine Ausführung ganz mit nordischen Mitteln erhalten*). Ausser dieser grössern finden sich dann noch zwei kleinere ähnliche Kuppelanlagen, S. Maria de' Martiri unfern Molfetta und S. Maria immaculata zu Trani**), beide mit drei Kuppeln, von denen jedoch bei der erstgenannten Kirche die dritte erst im XIV. Jahrhunderte hinzugekommen ist. Beide Kirchen sind dreischiffig und in ganz romanischen Formen, an der letztgenannten die Seitenschiffe mit halben Tonnengewölben

*) Der Herausgeber des Schulz'schen Werkes, F. v. Quast, ist geneigt (S. 70), bei dieser und den andern sogleich zu erwähnenden Kuppelkirchen dieser Gegend einen durch die Kreuzfahrer vermittelten Einfluss der ebenfalls mit Kuppeln gedeckten aquitanischen Kirchen (s. oben Bd. IV. Abth. 2, S. 305 ff.) anzunehmen. Allein abgesehen davon, dass diese französischen Kirchen sämmtlich einschiffig, die hiesigen aber dreischiffig, dass sie durch grosse nach Art der venetianischen Marcuskirche gebildete Gurtbögen getrennt und gestützt sind, die hier fehlen, dass daher hier auch eine andere Pfeilerbildung eintritt, ist selbst die Bildung der Kuppeln in Aquitanien meistens die byzantinische, hier vorherrschend die lombardische, wie sie in Parma, Piacenza u. s. w. vorkommt.

**) Grundriss tab. XXXI. Fig. 3.

gedeckt, wie dies auch sonst in hiesiger Gegend vorkommt*). Die Durchführung von Kreuzgewölben findet sich nur in der zufolge ihrer Inschrift erst im Jahre 1355 angefangenen Kathedrale von Bitetto. Auch sie ist noch keinesweges gothisch, die Pfeiler, mit vier Halbsäulen umstellt, sind nur theilweise durch Spitzbögen, theilweise aber durch Rundbögen verbunden, und in der Decoration herrscht überall das Romanische vor.

Die Façaden sind in dieser Bauschule von grosser Einfachheit und Schönheit, und ganz nach italienischer Weise als Frontmauer behandelt, welche im Wesentlichen den Durchschnitt des Innern repräsentiren soll. Sie haben keine horizontale Theilung, wohl aber meistens die verticale durch zwei den Giebel des Mittelschiffes tragende, übrigens wenig ausladende und unverzierte Lisenen. Nur an den zwei benachbarten Kathedralen von Trani und Ruvo fehlen diese, so dass das Ganze eine völlig ungegliederte Fläche bildet. Die Dachschrägen, welche stets die verschiedene Höhe der Schiffe andeuten, sind fast ohne Ausnahme mit Rundbogenfriesen versehen; so selbst noch an dem oben erwähnten, nach der Mitte des XIV. Jahrhunderts entstandenen Dome von Bitetto. Diese Einfachheit der Anordnung trägt dazu bei, den plastischen Schmuck der Portale und Fenster recht bemerkbar zu machen, der besonders an den Portalen sehr reizend und eigenthümlich ist. Sie sind nämlich zunächst ohne alle Vertiefung, nur dass häufig als äusserster Abschluss je eine Säule vorspringt, welche entweder auf dem Rücken eines am Boden liegenden Löwen oder auf einer ein paar Fuss oberhalb des Bodens vorkragenden Console (so in den beiden grossen Kirchen von Bari und im Dome von Bitonto) ruht, und oben auf dem Architrav ihres Kapitäls wieder einen Greifen oder ein anderes phantastisches Thier zu tragen pflegt. Dagegen ist an den Thürgewänden selbst der Gedanke des Architravs, als einer Grenze zwischen den Stützen und dem Bogen, völlig aufgegeben. Sie bestehen durchweg aus

*) In der Kirche S. M. della Colonna zu Trani und auf den Emporen der Kathedrale von Altamura. Diese Anwendung halber Tonnengewölbe aus dem südlichen Frankreich herzuleiten, wo sie allerdings sehr häufig ist, fehlt es an genügenden Gründen, da antike und byzantinische Tradition direct darauf hinführen konnten.

zwei oder drei flachen, mit Ranken, Blattwerk oder andern Sculpturen verzierten Bändern, welche sich von unten auf über das Bogenfeld ununterbrochen herumziehen, sei es dass dasselbe wie



Hauptportal des Doms zu Ruvo.

in Ruvo, Trani und im Wesentlichen in S. Niccolò zu Bari ganz offen, oder dass es durch einen Thürsturz begrenzt, wie in S. Gregorio in Bari, oder selbst plastisch verziert ist, wie in Bitonto. Nur die spitzbogigen Portale von Bitetto machen darin eine Ausnahme, indem ihre Thürgewände von einem wirklich ausladenden Gesimse durchzogen sind. Ausser den Löwen oder Greifen an den Portalen oder an den Nischen der Ostfaçade kommen Thiere oder menschliche Gestalten in der Ornamentation einige Male, jedoch vereinzelt vor. Nur das Hauptportal von Trani, dessen Sculpturen wir als solche später näher betrachten werden, macht eine Ausnahme, und an den Kapitälen sind öfter Engelsgestalten angebracht. Im Uebrigen aber besteht die Ornamentation meistens in mehr oder weniger der Antike entlehnten Stäben und Ran-

kengewinden, oder in Blattwerk, namentlich von vollen akanthusartigen Blättern, die durchweg mit scharfem, etwas sprödem Meissel ausgeführt, aber doch von grosser Anmuth und Eleganz sind. Bei den einfachen decorativen Rundbögen an den Arcaden der Aussenmauern ist es eine stets festgehaltene Regel, dass die beiden den Flachbogen begrenzenden Rundstäbe nicht concentrisch, sondern so gebildet sind, dass der obere etwas gestelzt und also der Zwischenraum zwischen beiden am Gipfel grösser ist als am Fusse, was denn sehr elastisch und lebendig wirkt. Die Fenster sind mehrmals nach altchristlicher (aber auch byzantinischer) Sitte ganz oder theilweise mit zierlich durchbrochenen Marmortafeln gefüllt. So einige Fenster an den Kreuzarmen der Kathedrale von Bari und an den westlichen Façaden von S. Gregorio daselbst und von S. Maria maggiore zu Barletta.

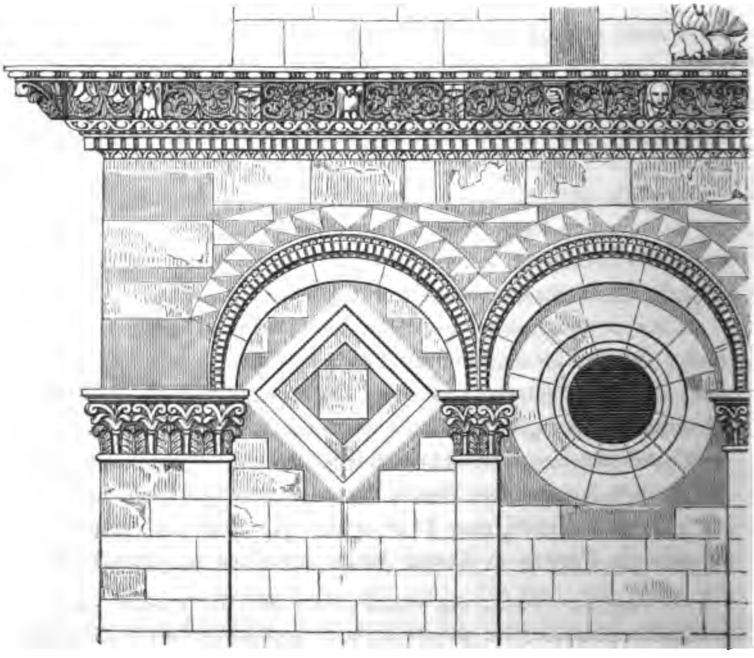

Seitenportal zu Ruvo.

Kaum minder interessant und vielleicht noch schöner als diese Bauten der Terra di Bari ist eine Gruppe von Kirchen in der benachbarten Provinz Capitanata, indem sie bei einer grossen Verwandtschaft mit den bisher beschriebenen Kirchen, doch wieder in manchen Beziehungen, namentlich in der äussern Ausstattung wesentlich von ihnen abweicht und zwar mit augenscheinlicher Nachahmung toscanischer Vorbilder.

Die bedeutendste und wahrscheinlich auch älteste Kirche dieser Gruppe ist der Dom zu Troja*). Diese Stadt, im Anfange des XI. Jahrhunderts von einem byzantinischen Feldherrn gegründet und mit griechischen Colonisten besetzt, dann aber seit 1059 mit dem normannischen Reiche vereinigt, erhielt im Jahre 1093 einen Neubau des Doms, der zwar erst seit 1107 recht eifrig gefördert wurde, aber 1119 schon weit gediehen sein musste, da man die Façade in diesem Jahre mit einer prachtvollen Erz-

*) Vergl. bei Schulz den Grundriss Taf. 31, die überaus gelungene prachtvolle Abbildung der Façade auf dem Doppelblatt Taf. 32 33, endlich die Seitenansicht Taf. 34 und Details Taf. 35, 36.

thüre schmückte. Das Innere ist nicht bedeutend; an ein dreischiffiges Langhaus ohne Emporen, die Seitenschiffe mit Kreuzgewölben, das Mittelschiff mit grader Decke, schliesst sich ein ungewöhnlich weit ausladendes Kreuzschiff nebst einer grossen schwerfälligen Apsis an; beide sind durch spätere Anbauten theilweise entstellt, aber wahrscheinlich auch an sich späteren Ursprungs als das Langhaus. An diesem zieht vor Allem die Façade die Aufmerksamkeit auf sich, welche, in plastischem Schmuck und im Farbenglanze verschiedener Marmorarten prangend, unstreitig die schönste und reichste des ganzen Landes ist. Sie unterscheidet sich von den Façaden der Terra di Bari zunächst dadurch, dass sie keine verticale, wohl aber eine horizontale Theilung hat, indem ein sehr stark ausladendes, mit Zahnschnitten, Eierstab, Consolen und verschiedenartig angebrachten Thiergestalten verziertes Gesimse sie in zwei Stockwerke von sehr abweichender Behandlung theilt. Das untere, welches sich mächtig



Von der Façade des Doms zu Troja.

auf einem hohen Sockel erhebt und von zwei kräftigen Wandpilastern eingerahmt ist, ist mit sieben auf schmalen Wandpfeilern ruhenden sehr schlanken Arcaden besetzt, von denen die mittlere, etwas breitere das einzige Portal, die sechs andern aber nur innerhalb der Rundung ihrer Arcaden eine Verzierung, abwechselnd Rosetten und übereckgestellte Quadrate, beide in Steinlagen von verschiedener Farbe nach innen zu vertieft, enthalten. Die Kapitäle der Wandpfeiler sind mit einfachem conventionellem Blattwerk, die Archivolten der Arcaden aber mit Zahnschnitten verziert und besonders dadurch sehr kräftig herausgehoben, dass die benachbarten Theile der Mauer mit abwechselnd gelblichen und grünen dreieckigen Marmorstücken sehr zierlich, dem Bogen und seinen Zwickeln entsprechend ausgelegt sind. Schon diese Vielfarbigkeit entspricht dem toscanischen Style, und jene vertieften Kreise und Rauten und die ganze Anordnung der Arcaden sind ihm unzweifelhaft entlehnt. Selbst die Siebenzahl der Arcaden ist dort an dem Untergeschosse grösserer Kirchenfaçaden die übliche und findet sich z. B. am Dome von Pisa und an S. Michele zu Lucca. Indessen ist die Wirkung dennoch hier eine andere. Schon durch den hohen Sockel, der das Portal nur vermittelst einer Treppe von neun Stufen zugänglich macht, dann durch das sehr viel schlankere Verhältniss der Arcaden und durch die Anwendung flacher und schmaler Wandpfeiler statt kräftiger Halbsäulen, endlich durch das mächtig bekrönende Gesimse erscheint das ganze Untergeschoss hier sehr viel leichter, eleganter, bedeutsamer. Dazu kommt dann die von den toscanischen Vorbildern gänzlich abweichende Anordnung des oberen Theiles der Façade. Denn während derselbe dort mit mehreren Reihen von zwar niedrigen, aber zahlreichen und freistehenden Säulen ausgestattet ist, welche das System der unteren Wandarcaden fortsetzen und gewissermassen überbieten, ist hier das Obergeschoss nach einem ganz andern Principe geordnet. Es besteht nämlich, darin den Façaden der Terra di Bari ähnlich, aus einer glatten, der Trennung der Schiffe entsprechend getheilten Wand, auf welcher der allerdings sehr reiche und kräftige Schmuck nur vereinzelt auftritt. Dieser Schmuck besteht hauptsächlich in einer Fensterrose von bedeutendem Durchmesser (19 Fuss) und eigenthümlichster Gestalt.

Sie ist nämlich aus einem wohl selten in der Architektur angewendeten Polygone aus dem regelmässigen Elfecke construirt und zwar so, dass die elf von ihrem ringförmigen Kerne als Radien ausgehenden Säulen durch sich schneidende Halbkreisbögen verbunden, und die dadurch gebildeten inneren Theile, nämlich die Dreiecke zwischen den Säulen selbst und die innerhalb der Bögen, alle mit verschiedenen, sich sehr stark markirenden Mustern in weissem durchbrochenem Marmor ausgefüllt sind. Nimmt man dazu, dass die säulenartigen Radien abwechselnd in rothem und weissem, die Bögen in grünem und weissem Marmor gearbeitet sind, so hat man eine Vorstellung von der kräftigen Wirkung dieses prachtvollen Fensters, welche dann noch durch seine phantastische Umrahmung mit einem der oberen Hälfte sich anlegenden, reich geschmückten Flachbogen und mit verschiedenen sehr energisch gehaltenen Löwen und anderen Thiergestalten erhöht wird. Da die Fensterrose Spitzbögen mit gothischen Nasen enthält, wird man sie oder doch ihre reiche innere Ausstattung einer spätern Zeit als den Unterbau zuschreiben müssen, hat dann aber wieder ein Beispiel von der Fortdauer des Verständnisses romanischer Formen auch bei einzelnen Entlehnungen aus dem gothischen Styl. Die Seitenwände des Langhauses entsprechen, soweit sie ihre volle Ausführung erhalten haben*), wiederum den toscanischen Traditionen, indem hier sowohl das Untergeschoss als das Oberschiff mit Blendarcaden versehen sind, welche theils Portale und Fenster umschliessen, theils wieder den Schmuck farbiger Auslegung oder ähnlicher Rosetten wie dort erhalten haben.

Ausserdem findet sich diese toscanische Decoration noch an dem Dome von Siponto, welcher schon 1117 geweiht sein soll, aber in der schon seit dem XIII. Jahrhundert verlassenen Stadt nur noch als Ruine steht, an der Kirche S. Maria maggiore zu Monte S. Angelo, und am Vollständigsten an S. Maria, der Hauptkirche von Foggia, welche nach einer Inschrift ziemlich spät, erst 1179, angefangen wurde. Sie hat nicht bloss die Arcaden des Unter-

*) Die Ansicht bei Schulz Taf. 34 ist, wie man Th. I. S. 192 erfährt, aus dem untern Geschosse der nördlichen und dem obern der südlichen Seite zusammengesetzt.

geschosses mit Rosetten der beschriebenen Art, sondern auch die Fensterrose nebst der Anordnung des obern Stockwerkes von der Kathedrale zu Troja, wenn auch in vereinfachter Form, entlehnt*). Endlich kommen dann noch an der von Troja durch den Gebirgsrücken getrennten Kathedrale von Benevent vereinzelte Züge dieser toscanischen Decorationsweise vor**).

Dass dieselbe hier und in den ebengenannten Kirchen nur von Troja aus Eingang gefunden hat, kann keinem Zweifel unterliegen, und da man weiss, dass die Pisaner, die damals auf der Höhe ihrer mercantilischen Thätigkeit standen, in dieser Gegend mehrere Niederlassungen hatten, unter Anderem in Trani, dann aber auch in dem nur wenige Meilen von Troja entfernten Städtchen Bovino***), wird man hierin die Erklärung dieses toscanischen Einflusses suchen müssen. Allein schon der Umstand, dass Trani, obgleich der Wohnsitz von Pisanern, künstlerisch von ihrem Einflusse unberührt blieb, zeigt, dass ihnen in der Capitanata eine grössere Empfänglichkeit für fremde Formen entgegenkam.

Dies bewährt sich denn auch in anderer Weise an einem kleinen sehr eigenthümlichen Gebäude, dem in dem obenerwähnten Städtchen Monte S. Angelo der Kirche S. Pietro angebauten ehemaligen Baptisterium †). Es besteht nämlich aus einem im Innern quadratischen Raume, der aber vermöge der in der gewaltigen Mauerdicke angebrachten Vorhalle und Chornische im Aeussern oblong erscheint und mit einer hohen konischen Kuppel gedeckt ist. Die strengen schweren Spitzbögen, welche diese Kuppel tragen und Wandnischen bilden, die plumpe rundbogige Zwerggallerie an der Kuppel, die Form der Basen und die phantastischen Sculpturen der Kapitäle beweisen unverkennbar einen Einfluss des nordischen Uebergangsstyles, der also hier unmittelbar neben dem toscanischen steht, sich aber nicht weiter verbreitet hat.

Ein ganz anderes Bild giebt das an diese Gegend anstossende

*) Taf. 38, Vol. I. 252.

**) Taf. 79

***) v. Quast bei Schulz, I. 201.

†) Es dient als Begräbnissstätte, führt aber noch den Namen S. Gio. Battista. A. a. O. I. 253 und Taf. 42.

Gebirgsland der Abruzzen. Nur durch seine schmale Südgrenze mit dem Königreiche zusammenhängend, im Osten mit schroffen unwirthlichen Höhen zum adriatischen Meere abfallend, im Norden und Westen vom Kirchenstaate umgeben, dabei hochgelegen und kalt, nur zur Jagd, zur Viehzucht und in den geschützten Thälern zum Obstbau geeignet, ist es von einer dürftigen und einfachen Bevölkerung bewohnt, die für den Absatz ihrer Producte und für Arbeitsgewinn mehr auf das nahe gelegene Rom als auf Neapel hingewiesen ist. Diese Umstände, die Nähe und der Einfluss des Kirchenstaates und die Einwirkung einer phantastischen rauhen Natur spiegeln sich auch in ihrer Kunst. Das Bestreben nach Herstellung eines baulichen Organismus ist hier noch schwächer als in den südlich angrenzenden Provinzen. Die Kirchen sind fast durchweg flachgedeckte Basiliken, nur dass an Stelle der Säulen häufig Wandpfeiler treten; sie haben oft, wie beides sich auch im Kirchenstaate findet, eine Vorhalle, und an Stelle des Giebels einen rechtwinkeligen Abschluss der Façade. Römische Marmorarien nennen sich einige Male und die decorativen Werke zeigen einen bleibenden Einfluss derselben, aber die Ornamentation der Gebäude selbst verleugnet oft die milde Weise der römischen Schule und gefällt sich in phantastischem Bildwerk und in derben fremdartigen Formen. Namentlich kommt, obgleich sonst jede Spur maurischen Einflusses fehlt, an Portalen wiederholt der Hufeisenbogen vor und verbindet sich mit Zeichen eines nordischen Einflusses, der hier durch Lage und Klima begünstigt war.

Das interessanteste Beispiel dieser phantastischen Stylmischung giebt die Kirche des alten und berühmten Klosters S. Clemente am Flusse Pescara, welche zufolge ausführlicher Nachrichten im Jahre 1176 angefangen ist. Die Anlage des Innern, eine flachgedeckte Basilika mit einem Querschiffe und drei Conchen, dann aber auch die drei in die Schiffe einführenden Portale, jetzt unter einer später hinzugefügten Vorhalle, stammen noch aus dieser ersten Bauzeit. Sie sind, abweichend von den Portalen der bisher betrachteten Provinzen, ziemlich stark vertieft und mit flachgehaltenen Hufeisenbögen gedeckt, welche vermittelst eines Kämpfergesimses auf Wandpfeilern und Pfosten ruhen. Bei den beiden äusseren Portalen ist dies in einfachster Weise durchgeführt.

Dagegen ist über das Mittelportal zunächst eine Fülle plastischen Schmuckes ergossen; im Bogenfelde und auf dem Architrave erzählen umfassende Reliefs die Gründungsgeschichte des Klosters und die Widmung dieser neuen Kirche, und an den Thürpfosten erscheinen in grösserer Dimension, wenn auch in etwas kurz gebildeten, steifen Gestalten, die reich geschmückten fürstlichen Wohlthäter des Klosters. Sehr merkwürdig ist dann aber, dass die Seitengewände dieses Portals mit je drei in Wandecken eingelassenen überschlanken Säulen ausgestattet sind, die an sich und vermöge ihrer steilen attischen Basis und den mit räthselhaften Thiergestalten geschmückten hohen Kelchkapitälen durchaus das Gepräge nordischen Uebergangsstyles tragen, dessen Formen sich also hier mit dem maurischen Bogen vereinigt finden*).

In einem auffallenden Gegensatze zu den Portalen steht dann die überaus schöne und klare Anordnung der Vorhalle. Drei weite, prachtvolle Eingänge, alle drei von gleicher Höhe, der mittlere, breitere, rundbogig, die beiden andern von regelrechten Spitzbögen gedeckt, sind durch angemessene, von Säulen besetzte Pfeiler getrennt, an denen auf stärkeren unteren Säulen schlanke Säulchen wie gothische Dienste emporsteigen und so einen wohlgeordneten, auf Consolen ruhenden Spitzbogenfries stützen, über welchem dann ein reiches Gesimse das Hauptgeschoss bekrönt und ein niedriges, rechtwinkelig schliessendes Obergeschoss trägt. Ein nordischer Einfluss ist auch hier unverkennbar. An den Bögen der Seitenportale kommen Rauten, Zickzack und Rosetten vor, die an normannische Bauten erinnern, aber die ganze wohlgeregelte und organische Anordnung, die elegante Profilirung der Bögen, sowie die Einfügung von kleinen Figuren in die Archivolte des Mittelportals lassen sogar auf Kenntniss des gereiften gothischen Styles schliessen. Indessen ist das Blattwerk durchaus in der antikischen Behandlung dieser Gegend und der Eindruck des Ganzen schon vermöge des horizontalen Abschlusses der Façade ein sehr charakteristisch südlicher.

*) Das Schulz'sche Werk giebt Taf. 52, F. 2 den Grundriss, Taf. 54, 55, 56 und zwar in ausgezeichneten Kupferstichen, die Vorhalle und die Portale, Taf. 58 Details. Vergl. den Text II. 23 ff.

Auch die benachbarte, auf dem Boden eines an der Küste gelegenen Venustempels erbaute Abteikirche S. Giovanni in Venere, ihrer Anlage nach eine noch einfachere Pfeiler-Basilika mit drei Apsiden, hat ein ähnliches reiches Portal mit einem Hufeisenbogen. Der Neubau wurde laut erhaltener Inschrift im Jahre 1165 von dem im Jahre 1204 verstorbenen Abte angefangen, aber erst später vollendet, und namentlich scheint das Portal zu diesen späteren Theilen zu gehören*). Es ist regelmässiger und weniger phantastisch, wie das von S. Clemente; die geringe Vertiefung wird durch je zwei glatte Pilaster mit schönen Blattkapitälen bewirkt und der Architrav sowie das Tympanon, dieses mit den sehr starren Gestalten eines segnenden Christus zwischen zwei Heiligen, sind der Hufeisenform wohl angepasst. Neben den Seitengewänden sind aber noch ausser einer schlanken Säule breite Streifen mit symmetrisch geordneten, sehr viel besser ausgeführten Reliefs angebracht.

Sehr verschiedenen Charakters ist die jetzt vereinsamte ehemalige Kathedrale S. Pellino unfern Solmona, über deren Entstehungszeit bestimmte Nachrichten fehlen. Auch in ihr stossen drei Apsiden an das Querschiff, aber so, dass in Osten nur eine, aber sehr hohe und mit einer in dieser Gegend ungewöhnlichen Pracht geschmückte, dagegen in Süden und Norden ebenfalls je eine, jedoch kleine und niedrige Concha angebracht ist**). Auf einem halbkreisförmigen Sockel steigt nämlich jene östliche Apsis polygonisch gestaltet in drei durch Gesimse getrennten Geschossen hoch über die Mauern des Querhauses hinaus. Das unterste Geschoss ist schmucklos, das zweite aber mit zwei übereinanderstehenden Reihen von Zwergsäulen, die eine durch ein reiches, horizontales Band, die andere durch Rundbögen verbunden, das dritte endlich durch einen auf Consolen ruhenden Bogenfries verziert. Die übrigen Wände sind nur mit Wandlisenen und dem sie verbindenden Bogenfriese ausgestattet, aber in sehr milder

*) A. a. O. II. 45, Grundrisse Taf. 52, 10 und 11. Ansicht des Portals Taf. 59.

**) Grundriss Taf. 52, F. 6. Details Taf. 58, 12—14. Oestliche Ansicht Taf. 60, Text II. 55 ff

und organischer Weise, so dass man wohl an einen wenn auch nur bedingten fremden Einfluss, etwa der deutschen romanischen Schule denken könnte.

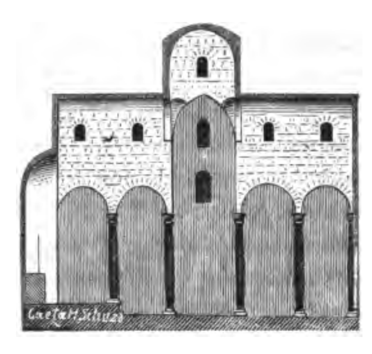
In keiner der übrigen Provinzen des neapolitanischen Festlandes hat die Architektur auch nur in dem Grade wie in den bisher erwähnten ein charakteristisches Gepräge; wohl aber findet man in allen unter der vorherrschenden Zahl einfacher Basiliken mehr oder weniger abweichende Kirchenformen, welche bald ganz vereinzelt, bald eine sporadisch zerstreute Gruppe bildend, stets einen fremden Einfluss verrathen.

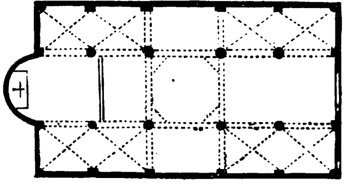
Wie schon bemerkt ist dabei der byzantinische Styl sehr schwach vertreten. Nur bei der kleinen Kirche la Cattolica zu Stilo*) an der Ostküste der calabrischen Halbinsel, scheint er unzweifelhaft. Sie besteht nämlich aus einem quadratischen, durch vier Säulen in drei Schiffe oder neun kleinere Quadrate getheilten Raume, an den sich in Osten drei kleinere, nach aussen frei heraustretende Apsiden anschliessen, und trägt über der Vierung und den vier Eckquadraten fünf Kuppeln, von denen die mittlere die andern überragt und deren cylindrischer Tambour im Aeussern durch übereckgestellte quadratische Ziegel und dicke Mörtellagen rautenförmig ausgelegt ist. Die vier andern Quadrate sind durch Tonnengewölbe gedeckt und die Kapitäle der Säulen haben eine dem byzantinischen Würfel sich annähernde Gestalt.

Einigermassen ähnlich, aber doch verschieden und schwerlich auf unmittelbarer byzantinischer Tradition beruhend ist eine Gruppe von drei, aber zum Theil weit auseinanderliegenden Kirchen. Sie haben den Grundriss eines länglichen Rechteckes, das durch zwei Reihen von je vier Pfeilern oder Säulen in drei Schiffe und fünf Joche getheilt ist, von denen immer das mittlere höher und mit einem spitzen Tonnengewölbe bedeckt ist, so dass ein Kreuz entsteht, auf dessen Vierung sich eine ovale oder kreisförmige Kuppel erhebt. Die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben versehen und an der Ostseite des Mittelschiffes schliesst sich eine Apsis an. (Vergl. d. Grundriss auf der folg. Seite.)

Zwei dieser Kirchen S. Giuseppe zu Gaeta und S. Costanza

*) A. a. O. Taf. 88 und II. 356.





S. Giuseppe zu Gaeta.

auf der Insel Capri*), scheinen im Wesentlichen ganz gleich gewesen zu sein; auf Säulen ruhend, mit spitzem Tonnengewölbe, sonst rundbogig, von sehr kleinen Fenstern beleuchtet, an der Kuppel mit der Ueberleitung aus dem rechtwinkeligen Unterbau in die Rundung durch in die Ecken gesprengte Bögen ohne Gesims, die Apsis ziemlich hoch und halbkreisförmig. Beide sind übrigens sehr einfach und gleichen sich auch darin, dass alle Nachrichten über ihre Entstehung fehlen. Die dritte, ziemlich weit davon gelegene Kirche dieser Gruppe, S. Niccolò e Cataldo zu Lecce in der Provinz Otranto ist ungeachtet der völligen Gleichheit des Grundplans und der Kuppelanlage dennoch vielfach abweichend**). Die Arcaden sind nämlich spitzbogig und von Pfeilern mit vier angelegten Halbsäulen gestützt, von denen die des Mittelschiffs ein das Tonnengewölbe begrenzendes Gesims und verstärkende Gurtbögen tragen. Die Kuppel ist im Innern oval, im Aeussern achteckig, die rundbogigen Fenster sind sehr sorgsam profilirt und überhaupt alle Details und Ornamente von so grosser Präcision und Schönheit der Ausführung, dass das Ganze zu den vollendetesten Bauwerken Süditaliens gehört. Das Aeussere macht einen durchaus byzantinischen Eindruck, besonders die Kuppel, welche mit ihren acht von achteckigen Säulen begrenzten Ecken, mit ihren schlanken rundbogigen, durch eine

*) Vgl. II. S. 139 die Holzschn. Nro. 90 und 91 mit dem Grundrisse Taf. 43, 4 und dem Durchschn. im Holzschnitt Nro. 101.

**) Grundriss Tf. 43, 2. Seitenschiff und Details Tf. 48, Durchschnitt im Text I. S. 292. Es dürfte weiterer lokaler Untersuchungen bedürfen, ob das Innere nicht eine Erneuerung erhalten hat.

reichverzierte Archivolte bedeckten Fenstern den Kuppeln der Hagia Theotokos zu Constantinopel oder des Katholikon zu Athen*) überaus nahe kommt, ja sich im Wesentlichen nur dadurch von ihnen unterscheidet, dass diese verzierten Archivolten nicht wie dort über den Anfang des flachen Kuppelgewölbes frei in die Luft hinausragen, sondern innerhalb der senkrechten Wand des Tambours liegen, welche dann noch durch Fries und Gesims abgeschlossen ist und das höhere Dach trägt. Auch der Grundgedanke des ganzen Baues, die Durchschneidung zweier Tonnengewölbe mit einer Kuppel auf der Vierung, ist unserm italischen Bau mit jenen byzantinischen Kirchen gemein, und der Grundriss besonders dem des Katholikon sehr ähnlich; nur dass die Pfeiler, die dort wegen des Narthex und der Anordnung des Chores ungleiche, hier dem Basilikentypus entsprechend gleiche Abstände haben. Aber auch in Sicilien kommen ähnliche Anlagen vor und namentlich hat die Kirche S. Maria dell' Amiraglio zu Palermo, später la Martorana genannt**), obgleich damals im Grundrisse quadratisch gestaltet, in der Hauptanordnung und in vielen Einzelheiten, besonders in der Profilirung und Ornamentation, grosse Verwandtschaft mit der Kirche von Lecce.

Erbauer dieser Kirche ist der bekannte Graf Tancred, der letzte, wenn auch unächte Abkömmling des normannischen Königshauses, welchen die Zuneigung des Volkes auf den Thron rief, wo er sich mehrere Jahre mit Muth und Geschick erhielt. Die wechselvollen Schicksale seines Lebens hatten ihn sowohl mit byzantinischer als mit sicilischer Kunst in Berührung gebracht; er hatte sich in seiner Jugend als Flüchtling einige Jahre in Athen, dann, als König Wilhelm II. ihn zurückrief, viel in Palermo aufgehalten, und grade in dieser Zeit (1180) und zum Seelenheil dieses Königs stiftete er diese Kirche, so dass sowohl dieses historische Verhältniss als das Stylistische mehr für einen sicili-

*) Jene in Salzenberg, Hagia Sophia Taf. 34 und 35, diese bei Alb. Lenoir Arch. monastique I. S. 259, 271, 283, 332.

**) Durchschnitte bei Hittorff und Zanth Tf. 74 Nro. 4, und bei A. Lenoir a. a. O. S. 398. Beide Durchschnitte geben die Kirche in ihrem jetzigen Zustande, der aber nach Serradifalco, del duomo di Monreale p. 35 erst später durch eine Verlängerung des ursprünglich quadratischen Baues entstanden ist.

schen, als für einen unmittelbar byzantinischen Einfluss spricht. Ob die Kirchen von Gaeta und Capri mit dieser apulischen zusammenhängen, ob sie, da sie ausser dem spitzbogigen Tonnengewölbe nur halbkreisförmige Bögen enthalten, älter sind als diese, wird sich schwerlich ermitteln lassen. Sie können ungeachtet ihrer einfacheren und eigenthümlicheren Erscheinung jünger und ungeachtet ihrer übereinstimmenden Anlage unabhängig von einander durch unmittelbaren Einfluss von Sicilien entstanden sein.

Anklänge an das maurische Element der sicilischen Bauweise finden sich an der Westküste der Terra di Lavoro ziemlich zahlreich. Selbst in den gemeinen unkünstlerischen Gebrauch ist etwas davon übergegangen; manche Ortschaften auf den Inseln und an den Küsten der Meerbusen von Neapel und Salerno machen mit ihren niedrigen nackten, von keinem Dache beschützten Kuppeln einen ebenso orientalischen Eindruck, wie wir ihn in Sicilien empfangen, und es ist ganz wahrscheinlich, dass die sarazenischen Söldnerschaaren, welchen die normannischen Fürsten und Friedrich II. hier Wohnsitze anwiesen, diese allerdings dem vortrefflichen Material dieser Gegend besonders zusagende Bauweise hier einführten. Allein auf feinere Leistungen war diese Soldatesca nicht gerichtet und von specifisch-maurischen Zierformen kommt in früherer Zeit höchstens der Hufeisenbogen vor, der dann aber, wie z. B. an der Façade des Domes und im Kreuzgange von S. Sofia zu Benevent*), mehr aus der schon in den Abruzzen wahrgenommenen Vorliebe für das Kraftstrotzende dieser Form als aus einem directen Einfluss von Sarazenen, der grade hier nicht nachgewiesen werden könnte, zu erklären ist. Dagegen zeigen sich in einer spätern Zeit an verschiedenen Stellen sehr interessante und künstliche Nachahmungen maurisch-sicilischer Decoration.

Das Reichste in dieser Art bietet die Kathedrale zu Caserta vecchia**). Das Langhaus, ohne Zweifel von dem im Jahre 1153 geweihten Bau herstammend, ist das einer gewöhnlichen

*) A. a. O. II. 807 und 328, Taf. 79. Beide Bauten zeigen auch in Kapitälen und Basen ein Wohlgefallen am Schweren und Auffallenden.

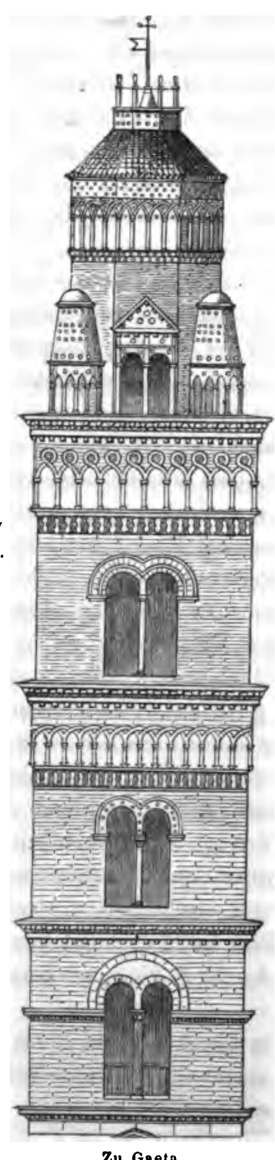
**) Schulz II. pag. 182, Grundriss Tf. 52, 9. Aufrisse und Durchsc' [illegible] 3.

Basilika. Am Kreuzschiffe kommen schmale Fenster oben mit einer hufeisenartigen Erweiterung, und am Giebel der übrigens einfachen Façade so wie an dem Glockenthurme Arcaden mit sich durchschneidenden Bögen vor. Diseer Glockenthurm ist überdies in sicilischer Weise der Façade angebaut und hat auf seinem quadraten Unterbau einen achteckigen Aufsatz mit vier runden, die Ecken des Quadrates füllenden Thürmchen, also ein nordisches, französisches oder deutsches Motiv, das aber auch schon in Sicilien mehrfach angewendet, z. B. an dem Glockenthurm der Martorana*), und daher muthmasslich von dorther herübergenommen war. Vor Allem aber ist die Kuppel merkwürdig, die sich auf der Vierung achteckig und ziemlich hoch erhebt. Im Innern derselben fällt nur die Wölbung auf, welche durch eine Fülle von eng aneinander gerückten, aber durch kein Gesims begränzten ungleichen Rippen**) eine muschelartige Gestalt erhält. Vorzüglich aber ist das Aeussere phantastisch reich mit farbigen, durch verschiedene Steine und Ziegel gebildeten Verzierungen bedeckt, unter denen zwei über einander umherlaufende Arcaden mit sich durchschneidenden bunten, etwas überhöhten Rundbögen das Hauptmotiv bilden, dem sich dann bunt ausgelegte Friese, Rosetten und schachbrettartige Muster anschliessen. Das Ganze ist offenbar eine gesteigerte Nachahmung der Decoration mancher palermitanischen Bauten aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts, namentlich der Apsis der Kathedrale. Der Glockenthurm ist laut Inschrift 1236 erbaut, und die Erneuerung des Altars im Jahre 1289 erfolgt. Wahrscheinlich fällt daher die Errichtung des Querschiffes, die Verschönerung der Façade und endlich die Kuppel in die Zwischenzeit, die letzte muthmasslich an das Ende derselben. Eine im Innern und Aeussern ganz ähnliche Kuppel hat die Abteikirche S. Pietro am Fusse des Berges unterhalb Caserta.

Ein anderer Bau dieses Styls ist der Glockenthurm der Kathedrale von Gaëta. Sehr schön in mehreren durch Gesimse und Fenster belebten Geschossen aufsteigend, hat er schon in

*) Gally Knight, Saracenic and norman remains in Sicily, tab. 22.

**) Acht starke Eckrippen, zwischen denen je drei leichtere nach oben zu sich verjüngende Rippen gelegt sind.


Zu Gaeta.

seinem unteren quadratischen Theile zwei solche Arcadenreihen, die untere mit sich durchschneidenden Rundbögen, die obere noch auffallender mit geschweiften, sich oben zu einem Kreise verschlingenden Bögen. Auf diesem quadratischen Bau steht dann aber wieder der achteckige, von vier Thürmchen flankirte Aufsatz, wie an dem Thurme zu Caserta, der aber hier bedeutend reicher, noch ganz oben mit einem Kranze sich durchschneidender Arcaden geschmückt u. besser erhalten ist. Am stärksten ist dieser sicilianische Styl in Amalfi und den benachbarten Ortschaften vertreten. Der Glockenthurm der Kathedrale hat wieder, wie die von Caserta und Gaeta, den Aufsatz mit vier anliegenden Rundthürmchen und ist überdies mit sich durchkreuzenden, aus grünen und gelben Steinen gebildeten Spitzbögen und andern farbigen Verzierungen dieses Styls sehr reich ausgestattet*). Nicht minder elegant ist diese Decoration an den drei Conchen der jetzt verfallenen Kirche S. Eustachio zu Pontone bei Amalfi. Endlich finden sich mehrere Kreuzgänge und andere Säulenhallen, deren Oeffnungen sich durchkreuzende Bögen haben und zwar mit einer Steigerung des Phantastischen, indem entweder die Bögen selbst zackig gebildet sind, oder die Hauptbögen nicht auf die dritte, sondern erst auf die vierte Säule treffen, so dass sie sich

*) A. a. O. II. 253. S. Eustachio II. 264.

nicht einfach, sondern zweimal durchschneiden. Der Porticus vor der Kathedrale und der Kreuzgang des ehemaligen Kapuzinerklosters*) sind die bedeutendsten Beispiele dieser malerischen Anlage, die übrigens oft vorkommt und eine Zeit lang sich hier erhalten zu haben scheint. Vor Allem ist dann aber das Städtchen Ravello zu nennen, das, obgleich auf schwer zugänglicher Höhe gelegen, dennoch an der Handelsblüthe von Amalfi erheblichen Antheil zu nehmen und einen Reichthum zu erwerben gewusst hatte, von dem die Pracht der Kirchen mit ihren Kanzeln und sonstigen Werken in Marmor und Erz Zeugniss ablegt. Die meisten dieser Kirchen sind basilikenartig, doch hat die kleine Kirche S. Maria de Gradillo eine cylindrische, mit steilen sich durchkreuzenden Spitzbögen geschmückte Kuppel, welche im Kleinen an die von Caserta erinnert**). Am wichtigsten für unsern Zweck ist aber der noch jetzt ungeachtet neuerer Einbauten prachtvolle Palast der Familie Ruffolo***). Es ist eine grandiose Anlage mit Thürmen, bedeckten Gängen, Höfen und zugleich in einer mährchenhaft phantastischen Weise ausgestattet. Das Hauptmotiv der Decoration sind durchweg blinde Gallerien mit sich schneidenden Bögen, aber in mannigfachen Variationen und in einer Steigerung, welche jede Erinnerung an die Bedeutung und Tragekraft der Säulen aufgiebt, indem sie bald in gewöhnlicher schlanker Form, bald zwergartig gedrückt, steile stark überhöhte, gezackte oder sich mehrfach schneidende oder auch wie reiche Bänder sich wunderlich ineinander schlingende Bögen tragen, welche hoch oben ein Netz von Bogenlinien, Kreisen, Ovalen, sogar herzförmigen Figuren bilden. Natürlich können sie in dieser Weise nicht tragen; wenn daher die Säulenreihe nicht als Blende an den innern oder äussern Wänden haftet, sondern wie es in dem zweiten Stockwerke eines Hofes in diesem Palaste vorkommt, einen offenen Umgang bilden soll, stehen nur die Anfänge der Bögen frei, während demnächst die Wand da-

*) Ansichten am angef. Orte S. 250 u. 257. Vgl. auch Lübke in den Mittheilungen V. 226.

**) A. a. O. II. 274 und Taf. 83, Fig. 1, 2.

***) A. a. O. II. 277, Tf. 83, 86 und 87.

hinter eintritt, an der sich dann die weiteren Verschlingungen aufranken. Arcaden dieser Art in willkürlichstem Wechsel der Formen sind dann verschwenderisch angebracht, meistens mehrere übereinander. Selbst die Thürme, obgleich im Aeussern noch ziemlich kriegerisch, sind im Innern in dieser Weise verziert und dabei mit solchen muschelartigen Kuppeln, wie wir sie in Caserta fanden, gedeckt.

Directe Nachrichten über die Entstehungszeit dieses Prachtbaues haben wir nicht. Da indessen die Familie der Ruffolo erst unter der Regierung Carl's von Anjou und zwar bald nach der Eroberung des Landes in Ansehen kam und nun sowohl durch die Bekleidung der höchsten Staatsämter, als durch grosse Geldgeschäfte mit der Krone und durch einträgliche Privilegien sich zu bedeutendem Reichthum erhob, so wird auch dieser auf ein glänzendes Festleben berechnete Palast in diese Zeit, also in die Jahre 1266 bis 1280 zu setzen sein, wo auch jene anderen ähnlichen Bauten, so weit sich ermitteln lässt, entstanden.

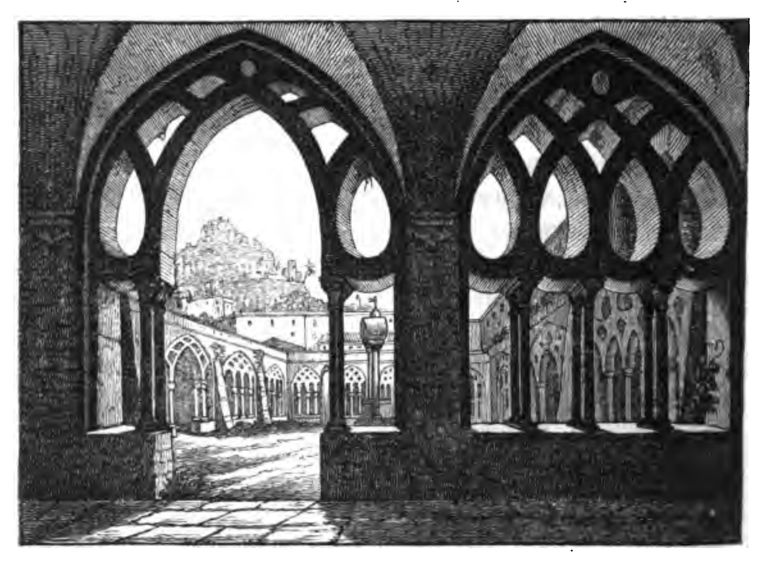
Es ist begreiflich, dass wir bei dem Vorherrschen dieses maurischen Geschmacks in Amalfi und seiner Umgegend an den lebendigen Verkehr denken, in welchem diese jetzt verarmte Stadt einst mit dem Orient stand, als sie noch die Meere beherrschte und Factoreien in Constantinopel und Jerusalem hatte. Allein diese Zeiten waren längst vorüber; schon in den Tagen Robert Guiscard's hatte Amalfi seine Selbstständigkeit verloren und noch früher war es im Handel von den Pisanern, Genuesen und Venetianern verdrängt. Dass sich aus jener Zeit ein orientalischer Geschmack erhalten habe, ist undenkbar. Auch lässt sich ein Vorbild dieser Bauten im Orient nicht nachweisen. Manche wiederkehrende Anordnungen, z. B. jener Thurmaufsatz von Caserta vecchia, Gaeta und Amalfi sind ganz abendländisch, und da diese abendländischen sowohl wie die orientalischen Elemente dieser Baugruppe sich in Sicilien vereinigt finden, so ist es augenscheinlich, dass dieses die Quelle derselben ist, jedoch so, dass gewisse Motive des sicilischen Styls, namentlich das der Bogenverschlingung hier in willkürlicher phantastischer Weise gesteigert sind. Eine äussere Veranlassung, weshalb diese Formen, die in Sicilien schon gegen das Ende des XII. Jahrhunderts aus-

gebildet waren, gerade jetzt in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts hier Aufnahme fanden, ist überall nicht zu ermitteln; der Zusammenhang dieser festländischen Küste mit Sicilien war unter der Herrschaft des normannischen und des hohenstaufischen Hauses genau derselbe gewesen, wie im Anfange der Regierung Carl's I., und es ist sehr merkwürdig, dass um dieselbe Zeit, wo dieser durch seine französischen Baumeister gothische Kirchen errichten liess, die Eingebornen jenen normannisch-maurischen Styl aus dem Lande herüberholten, das damals schon anfing zu grollen und bald darauf (1282) der französischen Herrschaft durch die sicilianische Vesper ein Ende machte. Man könnte daran erinnern, dass diese künstlerische Verbindung ungefähr in derselben Gegend auftritt, wo Johann von Procida schon damals die Fäden einer politischen Verschwörung mit Sicilien anknüpfte, und daher auch in dieser Annahme sicilischer Formen eine Opposition gegen die Franzosen suchen. Allein so ernste Rücksichten lagen hier schwerlich zum Grunde, und nur so viel ist denkbar, dass die Berührung mit der für den hiesigen Geschmack zu strengen französischen Gothik die einheimischen Meister anregte, derselben einen andern glänzenderen Schmuck entgegenzustellen, den sie dann aus Sicilien herüberholten, aber auch sofort in das Schwülstige und Ueppige übertrieben. Eine Bestätigung dieser Annahme kann man darin finden, dass einige, wie es scheint, noch um den Schluss des XIII. Jahrhunderts fallende Bauten in Amalfi und den benachbarten Ortschaften, besonders aber der Kreuzgang in S. Domenico zu Salerno*) den Versuch zeigen, jene maurischen Durchkreuzungen dem gothischen Style aufzudrängen, indem man sie als Maasswerk in streng gehaltene Spitzbogenöffnungen einfügte; ein Versuch, der gleich in die ersten Anfänge gothischer Studien eine Willkür hineinbrachte, die Alles übertraf, was im Norden in der Zeit des Verfalles aufkam und dabei noch überdies plump und schwerfällig ausfiel.

Spuren des nordisch-romanischen Styls aus der Zeit der normannischen Herrschaft sind überaus selten. Nur die Vorhalle von S. Angelo in formis**) unfern Capua mit fünf auf stäm-

*) A. a. O. p. 299 und Tf. 84. S. d. Abb. auf der folg. Seite.
**) A. a. O. II. S. 170, sowie Tf. 70 u. 71.

migen Säulen ruhenden hochgestelzten kräftigen Spitzbögen deutet darauf hin und wird ihr Vorbild in Sicilien gehabt haben, wo ähnliche Vorhallen, wenn auch in etwas milderer Form, wieder-



Bei S. Domenico in Salerno.

holt vorkommen. Das erste Beispiel französischen Styls werden auch in diesen Gegenden die Cistercienser gegeben haben und vielleicht ist es uns noch in der Kirche des Klosters S. Maria d'Arbona in den Abruzzen erhalten, das im Jahre 1208 gestiftet und mit Mönchen aus S. Vincenzo ed Anastasia bei Rom besetzt wurde, unter denen sich wohl ein französischer Baukundiger befinden konnte. Es ist eine vollkommene Cistercienser-Anlage, kreuzförmig, aber neben dem grade geschlossenen Chore je zwei eben solche etwas kleinere Kapellen, die ganze Kirche mit spitzbogigen Rippengewölben auf starken, von vier Halbsäulen besetzten Pfeilern gedeckt, während Arcaden und Fenster noch rundbogig sind. Nur das ist ungewöhnlich, aber eine leicht erklärbare Folge beschränkter Mittel, dass das Langhaus, das sonst bei den Cisterciensern sehr lang zu sein pflegt, schon mit zwei Jochen schliesst.

Eine frühgothische französische Anlage findet sich demnächst bei einer kleinen Gruppe verwandter Kirchen, von denen wenigstens die eine schon vor der Ankunft des Hauses Anjou entstanden sein dürfte. Diese Kirchen haben nämlich ein Querschiff von bedeutender Ausladung mit einer Concha auf der Ostseite jedes Armes, und demnächst einen stark verlängerten, halbkreisförmig schliessenden Chor mit einem Umgange, dabei aber nicht, wie es seit den ersten Jahrzehnten des XIII. Jahrhunderts in Frankreich Regel war, den vollen Kranz von fünf oder sieben dicht aneinanderstehenden, sondern nur drei Kapellen. An der alterthümlichsten dieser Kirchen, dem Dome von Acerenza*) (in der Basilicata, jedoch im nördlichen Theile nahe an der Terra di Lavoro), gleicht diese Choranlage völlig derjenigen, welche im mittleren Frankreich schon frühe im XII. Jahrhundert erfunden und namentlich an der Abteikirche St. Etienne in Nevers angewendet wurde. Hier sind nämlich, um die Schwierigkeiten zu vermindern, welche die Ausführung von gleichen Kreuzgewölben in der Rundung des Chorumganges verursachte, abwechselnd grössere viereckige, der Weite einer Kapelle entsprechende, und kleinere keilförmige Gewölbfelder angelegt, denen keine Kapelle angefügt wurde und die also neben und zwischen den drei in dieser Weise zu Stande kommenden Kapellen Lücken bildeten. Im XIII. Jahrhundert bedurfte man solches Auskunftsmittels nicht mehr und behielt diese Anordnung nur in einzelnen Fällen, wahrscheinlich mit Rücksicht auf frühere Fundamente bei**). Dies und die strenge einfache Haltung machen es wahrscheinlich, dass die Kirche von Acerenza noch aus der Frühzeit des XIII. Jahrhunderts stammt und ihren Plan durch eine nicht mehr zu ermittelnde Verbindung mit Frankreich erhalten hat. Der zweite Bau dieser Gruppe gehört dem in derselben Diöcese gelegenen damaligen Benedictinerkloster S. Trinità zu Venosa an und wurde von den Aebten in einer nicht genau angegebenen Zeit des XIII. Jahrhunderts begonnen und neben der bestehenden alten Kirche fortgesetzt, bis der Papst im Jahre 1292 angeblich wegen Verfalls

*) A. a. O. I. 316, Grundriss Tf. 31, 5.

**) Vgl. in Viollet-le-Duc Dictionnaire: St. Etienne Nevers, I. 173. die Kath. von Chartres II. 312, die von Rouen I. 237.

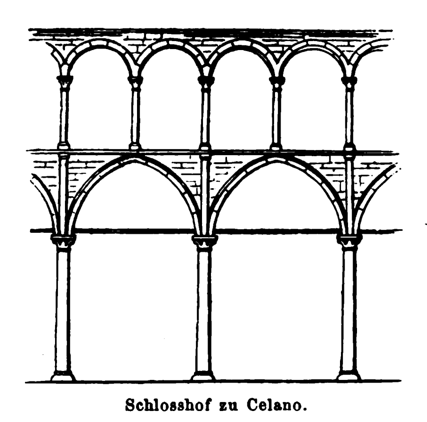
der Disciplin, das Kloster den Benedictinern entzog und den Johannitern übergab, welche den Neubau, der bis auf diese Stunde unvollendet daliegt, nicht fortsetzten. Der Plan*) ist im Wesentlichen derselbe wie in Acerenza, nur darin unterschieden, dass jene kleinern Gewölbfelder ausgefallen und mithin die auch hier nur in der Dreizahl beibehaltenen Kapellen nahe aneinander gerückt sind. Schon diese Anordnung, die in Frankreich niemals vorkommt, dann aber auch die Details des Gebäudes, welche viel reicher wie in Acerenza, aber unzweifelhaft italienisch sind, lassen darauf schliessen, dass wir es nur mit einer Nachahmung jener Kathedrale zu thun haben. Säulen trennen die Schiffe und am Hauptportale tragen Pilaster mit antikischen Ornamenten einen steilen Spitzbogen, dessen Bogenfeld mit einer Arcatur von Hufeisenbögen und anderen wunderlichen Ornamenten gefüllt ist, so dass die Stylmischung, welche in dieser Gegend im Allgemeinen vorhanden ist, hier recht prägnant hervortritt. Der Choranlage von Venosa gleicht dann noch die, welche der ältern Kathedrale von Aversa im XIII. Jahrhundert angefügt ist, und endlich auch die der von Karl I. im Jahre 1284 erbauten Kirche S. Lorenzo maggiore in Neapel**).

In Beziehung auf die Anwendung des entwickelten gothischen Styls muss man zwischen Schlössern und Kirchen unterscheiden. Bei jenen kam er ziemlich allgemein in Gebrauch; die grössere Uebung in der Anlage von Gewölben und in der Befestigungskunst, welche man den französischen Meistern zuschrieb***), dann auch der Umstand, dass die fremden Könige und ihre zu neapolitanischen Baronen erhobenen Begleiter diese zu

*) A. a. O. I. 321. Grundriss Tf. 43, 3, Kapitäle Tf. 19, 9. Ein Portal Taf. 50. Ob im Innern beider Kirchen halbkreisförmige oder spitze Bögen angewendet, ist leider nicht angegeben.

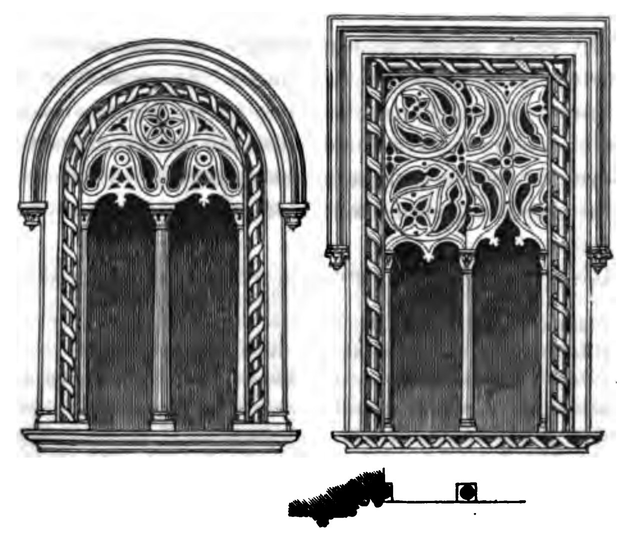
**) A. a. O. II. 190 und III. 38. Der Chor von S. Lorenzo ist im XVI. Jahrh. verändert und gradlinig geschlossen, so dass die Ruinen der gothischen Kapellen dahinter liegen.

***) Bei dem Hafenbau von Manfredonia fungirten ausser dem Baumeister Peter von Angicourt der Zimmermeister Johann der Lothringer und sogar ein Meister Honoratus, der als Vorsteher der Kriegsmaschinenwerkstatt (prepositus operi ingeniorum) des Königs von Frankreich bezeichnet wird. Bd. I. S. 220, IV. S. 21.


Schlosshof zu Celano.

ihrer Bequemlichkeit und Sicherheit dienenden Gebäude gern ihren Landsleuten anvertrauten, waren dabei mitwirkend, und die Sitte des Hofes wurde endlich unvermerkt auch die des einheimischen Adels. Bald in sehr reiner Anwendung, wie an dem schönen Castel del Monte bei Adria, bald in mehr gemischter, wie im Schlosshofe von Celano, wo eine rundbogige Gallerie auf spitzbogigen Arcaden steht, bald endlich in der schwülstigen Entartung des Maasswerkes, die dem prunkenden Geschmack der spätern Zeit zusagte, erhielten sich gothische Formen an den Schlössern besonders der nördlichen Provinzen bis in das XV. Jahrhundert hinein.

An den Kirchen dagegen, bei denen die den Italienern un-


Vom Schlosse zu Fondi.

bequeme Consequenz des gothischen Styls mehr zur Sprache kam und überdies die Pietät und Gewohnheit der Eingebornen stärker dem Fremden widerstrebte, erlangte er nur in der Hauptstadt Neapel durch die fortdauernde Gunst der königlichen Familie eine bleibende Bedeutung. Hier sind oder waren in der That die meisten Kirchen gothisch gebaut. So ausser der obenerwähnten von S. Lorenzo maggiore der Dom S. Gennaro*), die grosse mit Einrechnung der Kapellen fünfschiffige Klosterkirche S. Domenico**), S. Eligio maggiore, S. Chiara, S. Giovanni-a-mare und viele andere. Die Details dieser Kirchen sind vollkommen französischen Styls, nicht in irgend einer italienischen Umbildung, und beweisen dadurch, dass dieselben von französischen Baumeistern hergestellt wurden***), die aber in wesentlichen Punkten von ihren Gebräuchen abwichen, um sich denen des Landes zu fügen. Das Mittelschiff hat statt des Kreuzgewölbes eine flache Decke oder ein Tonnengewölbe, die Choranlage ist, mit Ausnahme der schon erwähnten Kirche S. Lorenzo maggiore, vereinfacht und ohne Kapellenkranz, die Glockenthürme sind durchweg nach italienischer Weise gebildet und mit Ausnahme von S. Domenico, wo sie die offene Vorhalle begrenzen, ohne alle Verbindung mit der Kirche.

Mit diesen Modificationen erlangte der fremde Styl in der Hauptstadt gewissermassen das Bürgerrecht, so dass er sich bis zum Eindringen der Renaissance erhielt. In den Provinzen dagegen blieb er völlig fremd und wurde nur durch einzelne Kirchen vertreten, bei denen man meistens nachweisen kann, dass sie von den Königen gestiftet und von französischen Architekten gebaut waren.

Die bedeutendsten unter diesen werden ohne Zweifel die drei

*) Grundriss bei Schulz III. 16.

**) Zeichnungen bei Lübke in den Mitth. a. a. O. S. 223.

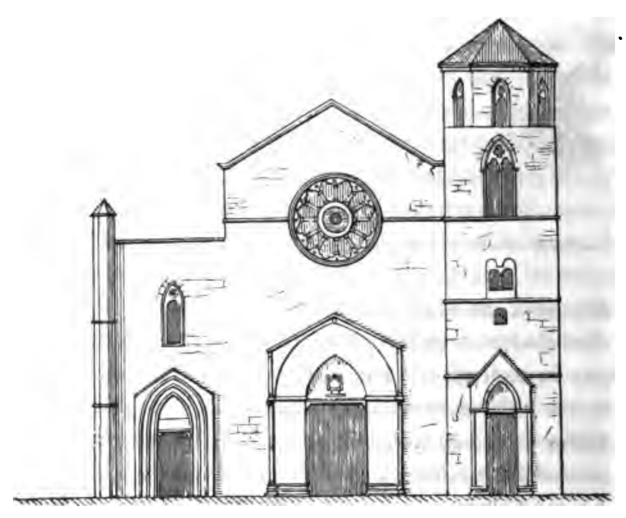
***) Vasari schreibt den Dom dem Niccolò Pisano, der (unten näher zu erwähnende) neapolitanische Kunsthistoriker De Domenici aber einem einheimischen Meister, dem von ihm s. g. Masuccio I., zu. Abgesehen, dass selbst die Existenz dieses letzten durch keine Urkunde oder Inschrift erwiesen ist, ist es durchaus undenkbar, dass Italiener sich so unbedingt in französische Formbildung fügen können, wie es in den im Texte genannten Kirchen geschehen ist.

Klöster gewesen sein, welche Carl von Anjou als persönliche Denkmäler theils seiner Siege theils der Pietät stiftete, die auf den Schlachtfeldern von Benevent und Tagliacozzo, wo Manfred und Conradin unterlagen, und das von Realvalle, welches, mit französischen Mönchen besetzt, ein Abbild des von seinem Vater gegründeten Klosters Royaumont bei Paris sein sollte. Die französischen Meister, die wir bei diesen Bauten urkundlich kennen, werden alles aufgeboten haben, um die ganze Schönheit ihrer heimischen Kunst zu entwickeln. Aber alle drei sind, als ob die Nemesis darüber gewaltet, bis auf formlose Trümmerhaufen verschwunden. Dagegen ist ein anderes, weit von der Hauptstadt entlegenes, berühmtes Heiligthum frühgothischen französischen Styls noch wohl erhalten, das diese seine Gestalt wahrscheinlich der Fürsorge König Carl's verdankt. Es ist dies die Grottenkirche zu Monte S. Angelo auf dem Garganus, die Hauptstätte für den im Mittelalter so sehr gesteigerten Cultus des Erzengels Michael*). Auf und zwischen Felsen gebaut, mit der Höhle verbunden, in welcher der Erzengel einst erschienen sein soll, gestattete sie keine grossartige Plananlage, aber alle ihre Formen sind völlig im reinen frühgothischen Style Frankreichs. Schlanke Säulenbündel mit Knospenkapitälen oder feinerem Blattwerk steigen, da der Felsen selbst den untern Theil des Raumes begrenzt, von Consolen auf und tragen Kreuzgewölbe mit wohlprofilirten Rippen.

Kaum dürfte sich ein zweiter Fall so reiner Anwendung des gothischen Styls in den Provinzen nachweisen lassen. Die Kathedrale von Lucera, welche Carl II. im Jahre 1300, nachdem

*) Dass König Carl sich für dies Heiligthum interessirte, oder doch sich durch scheinbares Interesse für dasselbe populär machen wollte, ergiebt sich daraus, dass er im J. 1272 die Herstellung der dahin führenden Landstrasse verordnete und seinen dabei beschäftigten Beamten ausdrücklich aufgab, dies „fleissig und feierlich" (diligenter & solempniter) zu thun, damit es kundbar werde, dass er selbst sein Königliches Auge darauf gerichtet habe. Schulz IV. Nro. 94. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass auch der Bau der Felsenkirche selbst von Karl angeordnet wurde. Peter von Angicourt war im J. 1278 ganz in der Nachbarschaft von Monte S. Angelo in der Stadt Manfredonia beschäftigt und kann sehr leicht beide Bauten zu gleicher Zeit geleitet haben.

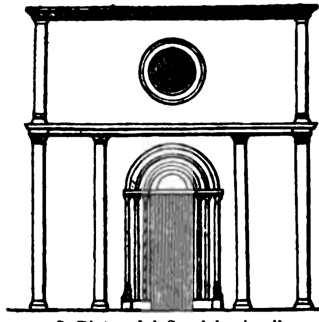
es ihm gelungen war, die Sarazenen, welche seit den Tagen Friedrich's II. hier Religionsfreiheit hatten, zu bekehren, als ein Siegesdenkmal und ein Mittel zur Bewahrung des Christenthums in dieser Gegend gründete, hat zwar entschieden gothische Elemente; die Façade ist, fast das einzige Beispiel dieser Art im ganzen Lande, auf zwei Thürme angelegt, Arcaden und Fenster



Dom zu Lucera.

sind spitzbogig und die Apsis hat ein Rippengewölbe. Aber das Mittelschiff ist ungewölbt, die Pfeiler sind mit antiken Säulen besetzt und selbst jene Façade ist ganz im italienischen Sinne behandelt, leer und ohne Gliederung. Die Kathedrale von Fondi hat zwar Spitzbögen, ist aber doch nur eine rohe Basilika; die von Atri in den Abruzzen trägt zwar mehr das Gepräge des Gothischen, hat namentlich gothische Portale mit Spitzgiebeln, aber das Innere ist doch noch basilikenartig mit flacher Decke. Ueberhaupt kommen in dieser nördlichen Provinz gothische d. h. mit schlanken, oft gewundenen Säulchen besetzte Portale nicht selten vor, indessen gehören sie nicht der von Neapel ausgehenden französischen, sondern der italienischen Gothik an, welche hier über die Grenzen des Kirchenstaates herüberdrang. Sie sind daher auch meistens trotz dieser gothischen Gliederung rund-

bogig gedeckt, was der hier herrschenden Gewohnheit des rechtwinkligen Abschlusses der Façade auch unstreitig besser zusagte als der Spitzbogen. Es entstanden sogar durch die Verbindung dieser Elemente, des gothischen aber rundbogigen Portals und des graden Abschlusses, der dann auch eine weitere horizontale Theilung bedingte, Façadenanlagen von sehr einfacher Anordnung aber grosser und charakteristisch italienischer Anmuth, von der die kleine und ziemlich schmucklose Kirche S. Pietro dei Sassi zu Aquila und die prächtige Façade der vor den Thoren dieser Stadt gelegenen Klosterkirche S. Maria di Collemaggio*) Beispiele geben. Auch hier ist die Anordnung sehr einfach; oben rechtwinkelig geschlossen ist die ziemlich bedeutende Wandfläche ausser den drei rundbogigen Portalen nur durch ebensoviele Rundfenster und zwei horizontale Gesimse belebt. Aber die sehr schönen Verhältnisse und die eigenthümliche Stellung dieser Theile, die reiche und feine Ausführung aller Details, besonders der Seitenportale mit dem dreifachen Farbenwechsel flacher Pilaster und gewundener Rundsäulen, und endlich die Auslegung der übrigen Wand mit Mustern von weissem und rothem Marmor machen das Ganze sehr reizend und prächtig. Das Hauptportal hat ganz ähnlich wie das der Kirche zu Vicovaro im römischen Gebirge in einer nur der italienischen Gothik des XIV. Jahrhunderts möglichen Verbindung, an den vertieften Seitenwänden zwei Reihen mit Spitzgiebeln gedeckter Bildnischen bei einer reichen halbkreisförmigen Bogengliederung der Portalhalle.


S. Pietro dei Sassi in Aquila.

Im Süden von Neapel fand der fremde Styl noch weniger Eingang. Das einzige mir hier bekannte Beispiel eines solchen Versuches ist die Kirche S. Caterina in dem Städtchen S. Pietro in Galatina auf der Halbinsel von Otranto, welche Raymond de Baux aus einem französischen, aber mit Carl von Anjou hier-

*) A. a. O. II. 73, Taf. 62.

her gekommenen Geschlechte in diesem ihm zu Lehn gegebenen Orte und zwar als Kirche der Lateiner in einer von Griechen bewohnten Gegend um 1355 gründete. Die ursprüngliche Anlage bestand höchst wahrscheinlich nur aus einem einschiffigen, durch drei quadrate Gewölbfelder und einen rechtwinkeligen Chor gebildeten kirchlichen Raume zwischen zwei dunklen und niedrigen zur Aufnahme von Särgen bestimmten Hallen, an die man aber später breitere Nebenschiffe anbaute und so dem Ganzen eine



Vom Portale in S. Caterina zu S. Pietro.

sonderbare fünfschiffige Gestalt gab*). Jener ältere Theil, das jetzige Mittelschiff, ist nun von guter französischer Gothik, mit wohlgegliederten, von je drei Diensten besetzten Pfeilern, Kreuzgewölben mit Rippen und spitzbogigen Fenstern; auch stehen auf jenen niedrigen Nebenhallen achteckige Säulen, welche durch Balken mit dem Oberschiff verbunden eine schwache Andeutung eines Strebesystems geben. Allein schon im Innern sind die Ornamente, selbst der Kapitäle, ganz im einheimischen Style aus

*) A. a. O. I. 274 und Taf. 46 und 47. Der Umstand, dass die Schiffe nicht durch blosse Pfeiler, sondern durch vollständige von einzelnen spitzbogigen Oeffnungen durchbrochene Wände getrennt sind, dann die nur acht Fuss breiten ganz unbeleuchteten Nebenhallen und endlich die sonst unerklärliche Gestalt der Façade werden die im Texte ausgesprochene Hypothese rechtfertigen.

Palmetten und andern antiken Motiven gebildet und an der Façade verschwindet nun gar jede Spur des Gothischen; sie erscheint als eine einfache Wand mit dem Rundbogenfriese an dem flachen Dache, der Fensterrose und einem überaus schlanken, rundbogigen, von flachen, ununterbrochen herumlaufenden Ornamentstreifen eingerahmten und von zwei auf Löwen ruhenden Säulen flankirten Portale. Es sind im Wesentlichen dieselben, allerdings auch hier noch sehr anmuthigen Formen, welche in diesen Gegenden schon vor zweihundert Jahren angewendet waren.

Neben den eigentlichen Bauwerken, deren Uebersicht hiemit geschlossen ist, verdienen aber auch noch die verwandten kleineren decorativen Werke, Kanzeln, Osterleuchter, Tabernakel u. s. f., da sie in dieser Gegend sehr zahlreich und zum Theil von grosser Schönheit sind, eine besondere Betrachtung.

Auch hier unterscheiden sich die Provinzen und zwar sonderbarer Weise so, dass der Werth dieser Zierwerke im umgekehrten Verhältnisse zu der architektonischen Productionskraft steht. In jenen östlichen Gegenden, wo wir eine Bauschule von einer gewissen Originalität antreffen, gehören die Werke dieser Art meist noch dem XI. Jahrhundert an und haben einen strengen und alterthümlichen Charakter. Die Bischofsstühle in S. Sabino zu Canosa, S. Niccolò zu Bari und in der Grottenkirche zu Monte S. Angelo*) ruhen auf Elephanten, gedrückten menschlichen Figuren oder Löwen von strengster gradliniger Form und sind mit geometrischen Ornamenten oder mit jenem Flechtwerk verziert, das schon an den Werken der longobardischen Zeit in Italien so häufig vorkommt. Auch die Tabernakel im Dome und in S. Niccolò in Bari, und selbst die etwas spätere Kanzel in S. Sabino zu Canosa haben noch diesen spröden und strengen Styl.

In den Abruzzen weht schon ein anderer Geist. Die Kanzel in der Klosterkirche S. Maria del lago in **Moscufo**, laut Inschrift 1159 von einem gewissen Nicodemus gefertigt, ist noch von spröden, aber zugleich phantastischen Formen, mit keck angeordneten Reliefs und vielen zum Theil geheimnissvollen Figuren

*) Vgl. a. a. O. I. 58, 241, Taf. 6 und 41.

geschmückt und dabei durchweg bemalt*). Sehr viel milder sind die beiden, nicht bloss in ihrer Anlage, sondern auch in Einzelheiten verwandten, und vielleicht von derselben Künstlerhand herrührenden Kanzeln in S. Clemente im Pescara und S. Pellino wahrscheinlich vom Ende des XII. Jahrhunderts**). Jene Figurenfülle ist fortgefallen, das Ganze sehr klar geordnet, und die Ausführung des Blattwerks und der andern, meist nach antiken Motiven componirten Ornamente verständig und weich. Schon diese Kanzeln, noch mehr aber die Osterleuchter in S. Clemente und in der nicht weit entfernten Cistercienserkirche S. Maria d'Arbona, beide als schlanke Säulen gestaltet mit einem laternenartigen Aufsatze auf ihrem Kapitäl, erinnern an ähnliche Werke in Rom. Noch stärker ist diese Verwandtschaft in Terra di Lavoro, besonders auch durch die starke Verwendung und die gleichen Muster des musivischen Schmuckes. Man könnte glauben, dass römische Marmorarien, von denen wir ja einen schon am Anfange des XII. Jahrhunderts in Calabrien fanden***), sich über diese näheren Gegenden in grösserer Menge verbreitet hätten. Allein diese würden fern von Rom nicht unterlassen haben, sich als Römer zu bezeichnen und das kommt hier äusserst selten vor†), vielmehr nennen die Künstler in den vorhandenen Inschriften entweder einen Ortsnamen aus diesen Provinzen oder gar keinen, wo man dann annehmen muss, dass sie dem Orte der Arbeit selbst angehören. Auch ist der Geschmack in diesen Werken, namentlich in der Terra di Lavoro, oft ein feinerer als in der römischen, so dass wir eher an eine zweite verwandte Schule als an Herleitung von der der Cosmaten zu denken haben. In der That

*) A. a. O. II., S. 17, Taf. 53.

**) Bei der von S. Pellino nennt die Inschrift einen in der Zeit von 1168 bis 1200 lebenden Bischof. A. a. O. S. 31 und 58, Taf. 57. Verwandt ist das Pulpitum von S. Angelo zu Pianella, II. 22.

***) S. oben S. 94.

†) In den Abruzzen zwei Mal; an der Kanzel in Alba fucese vom Anfange des XIII. ein Johannes und Andreas, an der Façade in Terano, doch erst 1332, ein magister Deodatus „de urbe". In der Terra di Lavoro nur ein Mal an der Kanzel von Fondi um 1180 in der in mehr als einer Beziehung interessanten Inschrift: Tabula marmoreis vitreis distincta lapillis — Doctoris studio sic est erecta Johannis — Romano genito cognomine Nicolao.

ist die selbstständige Entstehung einer solchen sehr erklärbar. Das glückliche Campanien, dessen Schönheit seit den Zeiten der Republik die römischen Grossen bestimmt hatte, hier ihre Landsitze anzulegen, war gewissermassen eine Vorstadt Rom's, und zwar eine Vorstadt des Luxus, welche fast wie die Stadt selbst von Porphyr, Granit und edlen Marmorarten glänzte. Allerdings standen diese Prachtbauten hier nicht so gedrängt wie in den Strassen Roms, wo sie sich in den Zeiten des Verfalls mit Nothwendigkeit zu Marmorbrüchen auch für auswärtige Nachfrage gestalteten. Sie und mit ihnen die Verwendung ihrer kleinen Trümmerstücke konnten so sehr in Vergessenheit gerathen, dass der Abt Desiderius von Monte Cassino im XI. Jahrhundert, statt sich an diese nahe Quelle zu wenden, Mosaicisten aus Griechenland, Säulenstämme aus Rom kommen liess. Aber nun mit dem Anfange des XII. Jahrhunderts, sei es in Folge der durch diese Byzantiner gegebenen Anregung, sei es überhaupt durch die Besserung der Verhältnisse wurde man sich hier wie in Rom der Schätze bewusst, welche diese Trümmerstätten bargen, und begann von der Hebung und Verwendung derselben ein Gewerbe zu machen. Daher denn die ähnliche Richtung dieser Gegend, die Beibehaltung des auf der Benutzung alter Fragmente beruhenden Basilikenstyls, der Mangel des architektonischen Interesses, und endlich die Uebung in der jene Trümmer verwerthenden, an antike Motive anknüpfenden musivischen Kunst. Der Ueberrest griechischen Blutes in der Bevölkerung Campaniens machte es erklärbar, dass diese Kunst hier leichtere und anmuthigere Formen annahm als in Rom selbst.

Am Reichsten in Leistungen dieser Art ist der Dom von Salerno. Die Mosaiken des Fussbodens und der Chorschranken, obgleich in denselben Motiven von Kreisverschlingungen u. dgl. angeordnet wie die römischen, sind reicher und mannigfaltiger wie diese. Besonders aber verdienen die beiden zufolge der Inschriften ungefähr gleichzeitig um 1175 gestifteten Kanzeln*) die höchste Beachtung. Sie gehören zu den prachtvollsten Werken dieser Art. Säulen, deren Basen mit Eckblättern in wechseln-

*) Die Evangelienseite nennt genau dies Jahr, die der Epistelseite nur als Stifter den von 1153 bis 1181 regierenden Erzbischof. A. a. O. S. 288 ff.



den Formen besetzt, deren Kapitäle mit freibewegten lebensvollen Akanthusblättern und zarten Figürchen geschmückt sind, tragen an der einen mit Bögen, an der andern mit Architraven, die Bühne, deren Brüstung in dem reichsten Farbenspiel elegant gebildeter musivischer Verschlingungen glänzt. Auch der Osterleuchter, dessen schlanker Stamm durch zwei Ringe getheilt und in jeder der drei Abtheilungen in anderer Weise durch Mosaikstreifen verziert ist, zeigt denselben feinen und edeln Geschmack*), und musivische Wandbilder, welche zum Theil noch aus der Stiftung Robert Guiscard's, theils aus der Johann's von Procida herstammen, beweisen, dass hier bis in das XIII. Jahrhundert ein Sitz dieser Technik war.

Auch war diese Schule von Salerno längere Zeit hindurch für andere ähnliche Werke maassgebend. Nicht nur die Kanzel im Dome von Caserta vecchia und die Ueberreste einer solchen in Amalfi**), deren Alter wir nicht kennen, sondern auch die wohlerhaltenen Kanzeln in den Domen zu Sessa und zu Ravello, von denen jene um 1260, diese erst 1272 entstanden ist***), zeigen im Wesentlichen dieselben Motive der Anordnung und der musivischen Verzierung, nur freilich diese beiden mit gesteigerter Pracht und Eleganz der Mosaiken und mit grösserer Freiheit und Leichtigkeit der Sculpturen. Man weiss kaum, welcher von beiden man den Vorzug geben soll und vielleicht wird die von Sessa noch die edlere sein, an der übrigens die Sculpturen schon einen

*) Taf. 69, Fig. 3. Es ist ein auch an andern Osterleuchtern dieser Gegend sich wiederholendes Motiv, dass die Basis mit kleinen aufwärts kletternden Löwen und der zur Aufnahme der Kerze bestimmte kapitälartige Aufsatz mit kleinen nackten Gestalten, welche seinen Rand tragen, verziert ist.

**) II. 186 und 255. Die zu Minuto bei Amalfi (S. 266) und in S. Giovanni del Toro zu Ravello (S. 274) sind weniger reinen Geschmacks.

***) Die Inschrift an der Kanzel zu Ravello nennt das angegebene Jahr der Stiftung (II. 270), die zu Sessa (S. 147) sagt nur, dass die Arbeit unter dem von 1224—1259 regierenden Bischof angefangen, aber erst unter seinem Nachfolger Johannes († 1283) vollendet sei, von welchem auch die Chorschranken und der Osterleuchter herrühren. Von diesem Leuchter und der Kanzel zu Sessa geben die prachtvollen Stiche im Schulz'schen Werke Taf. 66—69 eine sehr befriedigende Anschauung. Die zu Ravello ist bei Chapuy, moyen age pittoresque Nro. 71 abgebildet.

Einfluss des pisanischen Styls verrathen. An der von Ravello nennt sich der „Magister marmorarius“ Nicolaus, Sohn eines Bartholomäus von Foggia*), als Urheber, die von Sessa wird ihren Schmuck von einem der beiden Bildhauer erhalten haben, die unter demselben Bischofe die nicht minder schönen Chorschranken und den kräftig gebildeten Osterleuchter arbeiteten, Taddeus und Peregrinus.

Endlich besitzen wir dann noch mehrere Kanzeln des XIV. Jahrhunderts, zwei im Dome zu Benevent, von denen die eine das Werk eines Meisters Nicolaus von Monteforte vom Jahre 1311, die andere zwar nicht datirt, aber bei ihrer grossen Aehnlichkeit für gleichzeitig zu halten ist**), und eine in S. Chiara von Neapel, die schwerlich vor 1330 entstanden sein wird***). Die Motive sind im Wesentlichen dieselben, doch schon an den Kanzeln von Benevent durch einen wenn auch noch schwachen Einfluss des gothischen Styles modificirt. Der musivische Schmuck ist sparsamer angebracht, der plastische vorherrschend, die Brüstung nicht mehr wie früher flach gehalten, sondern durch Vorsprünge, auf denen Statuen unter gothischen Baldachinen stehen, regelmässig und den Säulen entsprechend gegliedert, und endlich ist an den Statuen der Einfluss der pisaner Schule hier unverkennbar. Noch mehr entfernt sich die Kanzel von S. Chiara von der älteren Tradition, indem sie fast nur mit plastischem Schmuck ohne farbige Zuthat ausgestattet ist, und in ihrer Einfachheit hier fast fremdartig erscheint.

In der That gewann um diese Zeit, bald nach 1320, der gothische Styl, der in der Architektur an der allgemeinen Gleichgültigkeit so völlig abgeglitten war, in der decorativen Kunst einen bleibenden Einfluss, und zwar durch die Grabmonumente der Königlichen Familie. Bisher waren die Mitglieder derselben entweder in Frankreich oder wenn in Neapel sehr einfach bestattet worden†); erst um diese Zeit begann man ihnen in den

*) Vgl. Schulz I. 208.

**) Die eine ist auf Taf. 81 in grösserem, die andere II. S. 234 in kleinerem Maasstabe in Holzschnitt gegeben.

***) A. a. O. III. 65.

†) Carl II. († 1309) war in Frankreich begraben, Carl I. († 1285) zwar im Dome zu Neapel, aber entweder ohne Denkmal oder doch mit

Kirchen der Hauptstadt prachtvollere Denkmäler zu setzen, und zwar in einer gothischen Form, die nun so beliebt wurde, dass man sie allgemein und selbst bei jenen früher Bestatteten anwendete. Es ist nicht zu bezweifeln, dass dabei das französische Blut der Anjou's mitsprach und ihnen die Anwendung dieses aus ihrer Heimath hervorgegangenen Styles empfahl; allein zugleich war es gewissermassen ein Compromiss, das mit ihrer eigenen Acclimatisation in Italien zusammenhing; denn die Gothik, die hier zur Anwendung kam, war nun nicht mehr die französische, sondern die in Oberitalien umgestaltete. Die Anordnung dieser Grabmäler ist mit geringen Abweichungen immer dieselbe. Säulen, die zuweilen auf Löwen stehen und fast immer durch in weite Gewänder gekleidete und mit grossen Flügeln versehene Statuen von Tugenden verdeckt sind, tragen den Sarkophag, auf welchem der Verstorbene oben ruht, an der Vorderseite aber lebend, gewöhnlich mit seinen Verwandten, dargestellt ist. Dieser Sarkophagbau ist dann von zwei schweren, meist musivisch geschmückten gothischen Pilastern begleitet, welche einen hohen Spitzbogen und Spitzgiebel tragen und oft neben demselben Fialen bilden. Zu Häupten und Füssen des auf dem Sarkophage liegenden Verstorbenen heben stehende Engel die Vorhänge empor und zeigen so innerhalb jenes Bogens eine weitere gemalte oder plastische Darstellung, gewöhnlich die thronende Jungfrau mit dem Kinde, welcher der vor ihr kniende Verstorbene von seinen Schutzheiligen empfohlen wird. Am Giebel ist häufig noch ein Medaillon, etwa des segnenden Christus, auf der Spitze desselben zuweilen noch eine Statue angebracht.

Die ganze Anordnung ist also derjenigen, welche seit den Tagen Arnolfo's von den toscanischen Meistern angewendet war, nahe verwandt, nur reicher und schwerfälliger. Die Tugenden als Träger des Sarkophags, die Reliefs oder Statuetten an der Seitenfläche desselben, die bei den Toscanern durch das Leintuch bedeckt oder mit einfachen Rosetten geschmückt war, sind hinzugekommen, die Pfeiler stärker gebildet, das Ganze ist mit Mosaiken,

einem sehr unscheinbaren, da er und mehrere andere dort bestattete Mitglieder seines Hauses erst 1333 solche Denkmäler erhielten (a. a. O. III. 24), die dann später von anderen Einrichtungen der Localität wieder verdrängt sind.

Vergoldung und farbiger Bemalung reicher ausgestattet. Aber das ganze Gerüst der toscanischen Anordnung ist beibehalten und liegt zum Grunde. Auch erklärt sich diese Uebereinstimmung sehr leicht, da, wie wir jetzt aus den Urkunden erfahren, die frühesten und prachtvollsten dieser Denkmäler von toscanischen Meistern gefertigt sind. Das der Königin Maria († 1323) in der Kirche S. Maria Donna Regina wurde von dem schon früher erwähnten Meister Dinus oder Tinus von Siena, in Gemeinschaft mit einem Neapolitaner, Meister Gallardus, und das überaus prachtvolle des edeln Königs Robert († 1343) in S. Chiara von zwei uns sonst unbekannten florentiner Meistern, Sancius und Johannes*) errichtet. Schon jenes hat im Wesentlichen die beschriebene Anordnung, aber doch auch Anklänge an den Styl der Cosmaten, was mit dem urkundlich bekannten Umstande zusammenhängen mag, dass Gallardus nach Rom geschickt wurde, um Marmor zu kaufen**). Doch ist auch das Monument der in demselben Jahre verstorbenen Catharina, Gemahlin des Herzogs von Calabrien, in S. Lorenzo maggiore noch mit solchen römischen Elementen gemischt; das toscanische Vorbild war für den hiesigen Geschmack zu einfach und man schwankte noch, wie man es prachtvoller machen könne. Aber bald fand man das passende System, welches an dem Grabmal des Herzogs Carl von Calabrien († 1328)***) schon völlig ausgebildet, und an dem König Robert's, beide in S. Chiara, nur mit ungewöhnlichem Statuenschmuck wiederholt ist. Der König ist nämlich über dem Sarkophage, auf welchem seine liegende Gestalt die Kutte der Franciscaner trägt, noch einmal und zwar in Lebensgrösse sitzend und

*) Schulz hat geschwankt, ob der in der Urkunde undeutlich geschriebene Namen Sancius oder Pancius zu lesen sei und in seinem Texte (III. 72) die letzte Lesart angenommen. Dr. Strehlke (IV. S. 172) erklärt sich dagegen wohl mit Recht für den Namen Sancius als den gewöhnlicheren. Die Arbeit des Denkmals wurde, wie die Urkunde ergiebt, gleich nach dem Tode des Königs in Angriff genommen.

**) A. a. O. III. 57. Abbildung des Monuments bei Cicognara tab. 40. Vielleicht spricht Petrarca in seiner Ermahnung an Cola di Rienzi von diesem Falle, da er ausdrücklich beklagt, dass zu seiner Zeit Säulen aus römischen Monumenten nach Neapel verkauft seien.

***) Auch dieses bei Cicognara, tab. 40.

im Königlichen Gewande dargestellt*). Von nun an wurde diese Anordnung für die Gräber des Königlichen Hauses und zugleich auch für die des hohen Adels und der Kirchenfürsten die hergebrachte. Die ältern Kirchen Neapels, S. Domenico, S. Lorenzo, S. Chiara, der Dom u. a. sind angefüllt damit, und auch ausserhalb der Hauptstadt, im Dome von Salerno, in der Klosterkirche Montevergine bis zu der entfernten Kirche zu S. Pietro in Galatina finden sie sich. Ja man gewöhnte sich so sehr an diese Form, dass sie selbst in den Beginn der Renaissance überging.

Die Gothik in diesen Monumenten war, wie gesagt, von Anfang an die breitere, toscanische und zwar in noch breiterer und schwererer Behandlung. Aber gerade dadurch trat sie den Neapolitanern näher, so dass sie sich gegen das Ende des Jahrhunderts mehr an sie gewöhnt hatten und nun auch versuchten, sie an grösseren architektonischen Aufgaben in einer ihrer Sinnesart zusagenden Weise anzuwenden. Dies geschah namentlich durch einen Meister, der im Anfange des XV. Jahrhunderts in grossem Ansehn gestanden zu haben scheint, durch den Abt (denn so nennt er sich stets in seinen wortreichen Inschriften) Antonio Bamboccio de Piperno, der, schon 1351 geboren, zwar nicht Architekt, sondern Maler und Bildhauer war**), aber ausser mehreren Grabmälern, die wir von ihm besitzen, auch zweimal mit

*) Abbildung bei Agincourt, tab. 30.

**) Dies alles wissen wir aus seiner Inschrift auf dem in S. Lorenzo befindlichen, erst 1421 vollendeten Grabmale des Admirals Ludovico Aldemoriscus: Abbas Antonius Bambocius de Piperno pictor et in omni lapide ac metallorum (sic!) sculptor anno septuagenario aetatis fecit (Schulz III. 40). Die beiden im Texte genannten Portale haben zwar keine Inschrift seines Namens, wohl aber steht bei beiden die Entstehungszeit inschriftlich fest. Als Urheber des Portals der Kathedrale nennt sich der redselige Abt selbst an dem Grabmale eines Antonio de Penna („me fecit et portam majorem kathedralem Neapolis"). A. a. O. S. 21. Die Abbildung dieses Portals S. 19. Das von S. Giovanni a Pappacoda ist nur eine reichere Copie der ersten, so dass wir, da der Meister damals noch lebte, an seiner Urheberschaft nicht zweifeln können. Vgl. die schöne Abbildung auf Taf. 75. — Von demselben Künstler ist auch das Grabmal der Königin Margaretha († 1412) in S. Francesco zu Salerno, noch in der hergebrachten Form mit einem Spitzgiebel und Engeln, welche den Vorhang zurückschlagen, II. 295.

der mehr architektonischen Aufgabe der Herstellung prachtvoller Portale beauftragt wurde. Beide, das des Doms von Neapel von 1407 und das der kleinen Kirche S. Giovanni a Pappacoda von 1415 sind einander sehr ähnlich. Die zum Grunde liegende Anordnung ist eine ziemlich regelmässige; eine Thür mit gradem Sturze, spitzem Bogenfeld und hohem Spitzgiebel, in mässiger Vertiefung von schlanken Säulchen, und endlich von vorspringenden, auf Löwen ruhenden Säulen flankirt, von deren Kapitälen Fialen aufsteigen. Diese einfache und wohlbekannte Anlage ist dann aber durch die Häufung von Bildwerk und üppigen Details im höchsten Grade überladen. Das Bogenfeld enthält zwar nur eine Statuengruppe, die Jungfrau mit dem Kinde und zwei Heiligen. Aber die Archivolte ist schon mit schwebenden Engeln verziert, dann der Spitzgiebel um ein in seiner Mitte befindliches vertieftes Medaillon, das am Dome die Krönung Mariæ, an S. Giovanni den segnenden Christus enthält, mit dicht gedrängten Engelsgruppen gefüllt; die Fialen bestehen ganz aus Bildnischen, welche besonders in den obern Theilen fast ohne Zusammenhang sind und endlich hebt sich aus der üppig gestalteten Giebelblume noch ein Säulchen, das hochoben die Gestalt des Erzengels Michael in bedeutender Dimension trägt. Am Dome ist diese Anordnung noch mässig, aber offenbar hat ihr Reichthum dem Meister und seinem Publikum so gefallen, dass er sie nun an S. Giovanni ohne Rücksicht auf die sehr viel kleinern Dimensionen dieser Kirche aufs Höchste gesteigert hat. Die Figuren in den Reliefs sind möglichst gedrängt, das Blattwerk des Giebels ist verdoppelt und von wuchernder Fülle, die Fialen steigen höher hinauf und tragen ebenso wie die Spitze des Giebels oben kämpfende Engel mit hocherhobenen in die Luft reichenden Flügeln, von denen die des Erzengels auf der Giebelspitze über den horizontalen Schluss der Façade hinausgehn.

So gering der künstlerische Werth dieser Leistungen ist, hatte Meister Bamboccio damit doch den Geschmack seiner Landsleute getroffen. Mit der strengen constructiven Gothik hatten sie sich nicht vertragen können; als sie aber in ihrem Verfalle ein Mittel wurde, eine sinnliche Fülle üppiger Formen zu häufen, fand sie Beifall und gab den Anstoss zu der Vorliebe für das Ueber-

ladene und Schwülstige, welche sich hier auch später, der Renaissance gegenüber, wieder geltend machte.

Man könnte glauben, dass der feine Geschmack, welchen die decorativen Werke des XII. und XIII. Jahrhunderts beweisen, auch den darstellenden Künsten zu Gute gekommen sein müsse. Allein dies ist keinesweges der Fall; der stärkere Einfluss der antiken und byzantinischen Kunst bewahrte zwar auch hier vor der äussersten Rohheit, konnte aber den Mangel des geistigen Interesses und der tieferen Auffassung nicht ersetzen.

Am Auffallendsten ist dies in der Malerei. Ohne Zweifel hatte die altchristliche Zeit in dieser reichen und an Kunst gewöhnten Gegend auch ausser den berühmten Bauten des Paulinus von Nola viele musivische oder malerische Werke hinterlassen, von denen noch jetzt Einiges erhalten ist; ebensowenig konnte es an byzantinischen Vorbildern fehlen, wie schon jene Musaicisten, welche der Abt Desiderius von Monte Cassino berief, und die sogleich näher zu erwähnenden zahlreichen ehernen Thüren beweisen, welche von Konstantinopel hierher gelangten. Auch hätte, wenn man dafür empfänglich gewesen wäre, jene immerhin achtbare Schule, welche die sicilischen Kirchen mit Mosaiken schmückte, einen Ausgangspunkt geboten. Allein es fehlte das Bedürfniss, und es scheint nicht, dass diese Vorbilder irgend einen Eindruck machten; man begnügte sich mit gleichgültiger stumpfer Wiederholung der hergebrachten Formen.

Unter den ziemlich zahlreich erhaltenen Ueberresten des XII. und XIII. Jahrhunderts *) verdienen daher nur wenige besonderer Erwähnung. Ganz vereinzelt, aber höchst eigenthümlich sind die farbigen Mosaiken am Fussboden der Dome zu Otranto und Brindisi, jene von einem Presbyter Pantaleon im J. 1163 angefangen, diese um 1178 ausgeführt und zwar, bei ihrer grossen Verwandtschaft mit jenen, vielleicht von demselben Künstler. Sie enthalten eine Menge verschiedener Gegenstände, biblische Geschichten, symbolische Figuren, die Monate, dann aber auch Gestalten der ritterlichen Dichtung, König Arthus, den grossen Alexander, in Brindisi auch die Helden des karolingischen Sagen-

*) Eine Aufzählung derselben bei Schulz, III. 147.



kreises und zwar, ohne Zweifel weil der stiftende Erzbischof ein Franzose war, mit französischen Inschriften. Wie die Zusammenstellung der Gegenstände ist auch die Anordnung höchst phantastisch, indem Bäume, welche auf dem Rücken von Elephanten oder fabelhaften Thieren aufsteigen, die Scheidung der verschiedenen Compositionen bewirken. Die Zeichnung ist leicht, unbestimmt, weit entfernt von byzantinischer Starrheit, eher den abendländischen Miniaturen ähnlich, was grade in dieser noch bis ins XVI. Jahrhundert griechisch redenden Gegend besonders auffallend und nur durch fremden Einfluss zu erklären ist.

In der Terra di Lavoro und in den Abruzzen sind Wandgemälde häufiger. Die in den Katakomben von Castellamare und Neapel sind dadurch von Interesse, dass sie die lange Bewahrung antiker Technik beweisen. Manche Gestalten, welche ihren Inschriften zufolge aus dem XII. und XIII. Jahrhundert stammen, zeigen noch den braunrothen Farbenton altchristlicher Malereien, während an andern Orten gleichzeitige Gemälde mehr byzantinische Anklänge haben. Die bedeutendsten derselben befinden sich in der Kirche S. Angelo in Formis bei Capua. Die im Innern (in der Apsis Christus thronend zwischen Heiligen, an den Seitenwänden die evangelische Geschichte, in Westen ein figurenreiches jüngstes Gericht) lassen in den Hauptgestalten noch den Mosaikentypus, bei andern Figuren aber in Tracht und Bewegungen byzantinischen Einfluss erkennen. An den Malereien der Vorhalle kommen sogar griechische Inschriften vor*). Die meisten andern Wandgemälde, in der Grottenkirche zu Calvi, in S. Maria delle Grotte bei Fossa, in der Unterkirche von S. Giovanni in Venere und in der Capella Minutoli im Dome von Neapel**), sind ebenfalls byzantinisirend, aber roh und sorglos. Das XIII. Jahrhundert brachte keine Besserung; byzantinisirende Madonnen sind nicht selten, aber die bedeutendste derselben, die musivische in der Capella S. M. del principio im Dome zu Neapel, obgleich sie nach den gothischen Formen ihres Thrones schon aus der Spätzeit des XIII. Jahrhunderts sein muss, bleibt weit hinter den Madonnen des Cimabue und selbst des Guido von

*) Schulz II. 270 ff., Taf. 71.
**) Daselbst II. 46, 78, 151, 224. III. 30.

Siena zurück. Das Mosaik in der linken Apsis des Domes von Salerno, welches von dem bekannten Johann von Procida, also natürlich vor 1282, gestiftet, ihn vor dem Throne des h. Matheus kniend darstellt, ist nicht gerade byzantinisirend, sondern mehr den einfacheren Formen des plastischen Styles ähnlich, aber nichts weniger wie bedeutend*).

Einen etwas erfreulicheren Anblick gewährt die Sculptur im XII. Jahrhundert, indem sie in verschiedenen Beziehungen sich die Vorgänge byzantinischer Technik anzueignen und mit geistiger Freiheit der einheimischen Auffassung dienstbar zu machen wusste. Zunächst sehen wir dies an den Steinmetzen der östlichen und südlichen Provinzen. Die griechische Kunst hatte sich der plastischen Darstellung menschlicher Gestalten so sehr entwöhnt, dass sie selbst an den Gebäuden sie völlig vermied und sich auf die saubere und elegante Ausführung der hergebrachten conventionellen Ornamentmotive beschränkte. Die italischen Steinarbeiter der bezeichneten Gegenden hatten von ihnen diese allerdings etwas trockene Schärfe und Präcision des Meissels erlernt, verwendeten sie nun aber sofort auch zur Darstellung von Gestalten, wenn auch nur innerhalb der architektonischen Schranken, indem sie theils einzelne menschliche oder phantastische Figuren an passenden Stellen des Blatt- und Rankenwerkes anbrachten, theils auch sich in grösseren historischen Reliefs versuchten, bei deren Behandlung sich dann aber die streng geregelte Weise der byzantinischen Kunst geltend machte. Sehr merkwürdig sind in dieser Beziehung die bald nach 1150 entstandenen, in den schmalen Raum der Thürleibung am Hauptportale des Domes zu Trani**) hineincomponirten Darstellungen aus der Geschichte Abrahams und Jacobs. Die Gewänder sind mit conventionellen Falten und Verzierungen bedeckt, die Gesichter eckig und starr, aber die Bewegungen z. B. bei dem nächtlichen Ringen des Patriarchen mit dem Engel lebendig und energisch, der Ausdruck

*) A. a. O. II. 292 und Taf. 82. Einige Miniaturen aus dieser Gegend, welche Agincourt Peint. Taf. 53, 54, 68, 69 mittheilt, lassen ebenso wie die des Petrus ab Eboli (oben S. 277) nur den Mangel einer festen Richtung erkennen.

**) Taf. 19 und I. 109.



des Schlafes bei dem Traume der Himmelsleiter sehr wohl verständlich und nicht ohne Poesie, und die Arbeit macht den Eindruck des Wohlgeordneten und Geregelten. Die kleinern Figuren in dem Rankengeflechte am Portal sind sogar sehr geschickt und anmuthig gebildet.



Der Prophet Zacharias an S. Giovanni in Venere.

Auch die Sculpturen in den Abruzzen haben noch einen Anklang jener Strenge, jedoch in Verbindung mit einer derberen und mehr phantastischen Auffassung. So die Gestalten und Reliefs an der Kanzel in S. Maria del lago zu Moscufo (1159) und selbst die kurzen und plumpen Figuren am Portal von S. Clemente in Pescara (um 1180), während die allerdings schon dem XIII. Jahrhundert angehörigen Reliefs neben dem Portale von S. Giovanni in Venere eine tiefere Ausbildung des byzantinischen Elements und der eigenen Empfindung zeigen*)

Dieselbe Rührigkeit und Freiheit der Auffassung bemerken wir dann an einer speciellen Kunstgattung, über deren Geschichte wir glücklicherweise ziemlich gut unterrichtet sind, an den ehernen Thüren. Ohne Zweifel war die Technik des Erzgusses hier eben so wie in Rom ganz vergessen, als in der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts, und zwar im Laufe von kaum zwanzig Jahren, sieben Kirchen und zwar in sehr verschiedenen Theilen des Landes mit solchen für sie in Konstantinopel gegossenen Prachtwerken geschmückt wurden. Merkwürdigerweise waren fünf derselben, die des Domes von Amalfi (vor 1066), der Klosterkirche von Monte Cassino (1070), von St. Paul bei Rom (1076), der Wallfahrtskirche zu Monte S. Angelo am adriatischen Meere (1076) und endlich der Kirche S. Salvatore zu Atrani bei Amalfi (1087), ganz oder theilweise Stiftungen ver-

*) Taf. 35, 55 und 56, 59 geben Abbildungen dieser verschiedenen Bildwerke.

schiedener Mitglieder einer und derselben reichen Familie, nämlich der Pantaleonen zu Amalfi*), und nur die ähnlichen Thüren der Martinskirche von Monte Cassino und des Domes zu Salerno (1084) wurden von andern Personen, jene von dem uns schon als Gönner byzantinischer Kunst bekannten Abt Desiderius, diese durch Robert Guiscard gestiftet. Wenn aber auch von wenigen Personen ausgehend, wirkten diese Stiftungen so anregend auf die einheimische Kunst, dass sie die fremden Leistungen nicht bloss nachzuahmen suchte, sondern sie überbot. Die Behandlungsweise war an allen jenen byzantinischen Thüren dieselbe; sie bestanden aus einzelnen glatten Feldern, welche in eingegrabener, theils mit Silber, theils mit farbigen Stoffen gefüllter Zeichnung, bald blosse Inschriften oder Symbole, namentlich ein oft wiederkehrendes ornamentirtes Kreuz, bald figürliche Darstellungen enthielten, und durch mehr oder weniger ornamentirte horizontal und vertical sich kreuzende Bänder verbunden waren. Bei den meisten der genannten Thüren sind die Inschriften und Symbole ausschliesslich oder doch in überwiegender Zahl angewendet, nur die von S. Paul in Rom und von Monte S. Angelo waren sehr reich mit figürlichen Darstellungen geschmückt. Aber alles nur in flachem Niello; die byzantinische Kunst hatte sich seit dem Bilderstreite des Reliefs völlig entwöhnt und dachte auch beim Erzgusse nur an Zeichnung.

Die italienischen Meister, die nun seit dem Anfange des XII. Jahrhunderts sich in dieser Technik versuchten, gingen sehr bald über diese Grenze hinaus. Zwar sind an den frühesten dieser Thüren, an der, welche ein Meister Roger aus Amalfi für die Grabkapelle Boemunds in Canosa bald nach 1111, und an den beiden Thüren des Domes zu Troja, welche Oderisius aus Benevent in den Jahren 1119 und 1127 goss**), die Darstellungen

*) Vgl. darüber ausser den ausführlicheren Nachrichten im Schulz'schen Werke (Abbildungen Taf. 39 und 85) einen Aufsatz des Dr. Strehlke in v. Quast's Zeitschrift für christl. Archäologie u. Kunst II. S. 100. Ich habe dieser Thüren zwar schon IV. 2. S. 546 gedacht, komme jedoch darauf zurück, weil erst durch die ebenerwähnten neueren Forschungen das Sachverhältniss vollständig aufgeklärt ist.

**) Die Thüre von Canosa bei Schulz Taf. 10 und Taf. 41 Fig. 1. Die von Troja in prachtvollen Stichen Taf. 35, 36, 37. Vergl. I. 60 u. 187 ff.

heiliger Gestalten noch in byzantinischer Zeichnung und in Niello gegeben. Aber schon jener fügte mehrere Medaillons theils mit sehr zierlichen, durch Vögel und andere Thiere belebten Bandverschlingungen, theils mit maurischen Verzierungen hinzu, und dieser wusste seiner Thüre durch die Gliederung der einrahmenden Stäbe und durch die in grosser Zahl angebrachten kräftig hervorragenden Löwenköpfe und Drachen einen plastischen Charakter zu geben, der sie scharf von jener flachen griechischen Arbeit unterscheidet. Bei dieser Sicherheit des Formens ist es begreiflich, dass man nun auch die heiligen Gegenstände, so wie man es in der Steinsculptur gewohnt war, in vollem Relief zu haben wünschte. Wann dies zuerst geschehen, wissen wir nicht, wohl aber finden wir nun, allerdings etwa fünfzig Jahre später*), einen Meister Barisanus zu Trani, der, wie es scheint, für diese Technik berühmt war, indem er drei solcher Thüren, zum Theil von kolossaler Grösse, mit Bildwerk in starkem Relief lieferte, die erste für den Dom seiner Vaterstadt, eine zweite im Jahre 1179 für den von Ravello und die dritte wahrscheinlich noch etwas später für den von Monreale**). Die für die erste dieser Thüren gebrauchten Formen sind auch für die andern benutzt und dabei, wenn eine grössere Zahl von Feldern erforderlich war, theils mehrmals wiederholt, theils auch durch andere vermehrt. Die Darstellungen bestehen theils in sitzenden Aposteln und Heiligen, theils in Hergängen aus der heiligen Geschichte,

*) Dass der Erzguss inzwischen nicht ganz ruhte, ergiebt das Datum von 1159, welches sich auf einer, später untergegangenen Thür an der Martinskirche zu Benevent befand. II. 314, 323.

**) S. bei Schulz I. S. 116 ff. die vergleichende Beschreibung aller drei Thüren und auf Taf. 20 bis 25 zahlreiche vortreffliche Abbildungen aus denselben. Die Priorität der Thüre von Trani ist dadurch ausser Zweifel gesetzt, dass sie allein oben halbkreisförmig schliesst, während die andern viereckig sind, und dass nun die beiden dieser Rundung angepassten Engelfiguren mit naiver Ergänzung der fehlenden Ecke an den beiden andern wieder vorkommen. Die Thüre von Monreale dürfte nach der Geschichte dieser Kirche später sein, als die von Ravello, deren Inschrift die Jahreszahl 1179 ergiebt. Der Name Barisanus Tranensis findet sich auf den Thüren von Trani und Monreale neben einer knienden Figur, hier mit dem Zusatze: me fecit. Die Thüre von Ravello hat 54, die beiden andern enthalten nur 28 Felder.

dann aber auch in Bogenschützen, kämpfenden Männern und ähnlichen Gestalten zweifelhafter Bedeutung, wie sie auch an der ehernen Pforte am Dome zu Augsburg vorkommen, und endlich ausser den Löwenköpfen mit Ringen noch aus einem sehr schön und phantastisch aus Drachen- und Löwenköpfen componirten Ornamente. Obgleich nun die Darstellung durch die Anwendung des Reliefs sich von der byzantinischen Tradition entfernt hat, ist diese im Style der Zeichnung, besonders an den heiligen Gestalten, noch völlig erhalten; ihre greisenhaften Gesichtszüge und conventionellen Gewandfalten erinnern an gewöhnliche griechische Gemälde und die Darstellungen der Kreuzabnahme und Auferstehung haben sogar griechische Beischriften. Im Ornamente bewegt sich der Meister dagegen ganz frei und die vielen Ornamentstreifen, welche, mit Rankengeflechten und eingefügten Figürchen bedeckt, nicht bloss die Felder trennen, sondern auch noch mit einem diesem Meister eigenthümlichen Reichthume die Thüre als ein Ganzes umrahmen, sind von ausserordentlicher Schönheit.

Bald darauf verlor sich dieser Einfluss des Griechischen noch mehr. Schon an der ungefähr gleichzeitigen ehernen Thüre der Klosterkirche S. Clemente in Pescara sind die wenigen plastischen Gestalten nichts weniger als byzantinisch, aber freilich auch sehr roh*). Von sehr viel höherer künstlerischer Bedeutung ist dann aber die Thüre des Domes zu Benevent**), die kolossalste dieser ganzen Reihe, indem sie aus 72 Feldern besteht. Ein Theil derselben enthält die Gestalten der dieser Metropole untergebenen Diöcesanbischöfe, 43 aber erzählen in figurenreichen Darstellungen die Geschichte Christi. Hier ist denn nun jeder unmittelbare

*) Vergl. Taf. 55 und Bd II. S. 29 a. a. O. Von den andern nicht mit Figuren geschmückten Feldern enthalten einige ein sehr formloses, aus Kreislinien gebildetes eingegrabenes Ornament, die andern aber die gleichförmig wiederkehrende, aber immer mit einem andern Ortsnamen benannte Zeichnung eines Castells. Es sind die Besitzthümer des Klosters, welche man in dieser naiven Weise hier inventarisirt und als solche öffentlich in Anspruch genommen hat. Schon die byzantinische Thüre zu Monte Cassino enthielt ein solches Güterverzeichniss.

**) A. a. O. II. 314 ff., Taf. 80 giebt neun Felder der Thüre, welche bei Ciampini Vet. mon. II. 26 und de Vita, Thesaurus antiquitatum Beneventarum Roma 1764 ganz abgebildet ist.

Einfluss des Byzantinischen überwunden. Die Figuren haben statt der gestreckten eher kurze Verhältnisse, statt der künstlich gefältelten plumpe schwer herabfallende Gewänder, statt der feierlichen conventionellen Haltung naive und lebendige, freilich oft sehr ungeschickt dargestellte Bewegungen, die häufig zwischen der Vorder- und Seitenansicht schwanken, aber doch überall den beabsichtigten Ausdruck verständlich geben. Die Compositionen endlich sind im Wesentlichen durchaus neu und originell und nicht ohne Verdienst. Weder der Namen des Künstlers, noch das Entstehungsjahr sind uns überliefert, indessen wird die Arbeit nach dem Style und nach ihrer Verschiedenheit von der des Barisanus nicht lange vor den Beginn des XIII. Jahrhunderts fallen.

Dies ist das letzte Beispiel des einheimischen Betriebes dieser Technik; er bildet eine Episode in dem kunstgeschichtlichen Verlaufe, die freilich eine gewisse Energie und Geschicklichkeit, aber keineswegs ein tieferes künstlerisches Bedürfniss verräth. Und so blieb es dann auch im XIII. Jahrhundert. Die in Holz geschnitzte Thüre an der Kirche zu Alba Fucese in den Abruzzen interessirt uns dadurch, dass sie nächst der Thüre von S. Sabina in Rom das einzige umfangreiche Werk dieser Art in Italien ist; aber die Arbeit an den daran befindlichen Reliefs ist so roh, dass sie kaum den Inhalt erkennen lässt und wenig Anhaltspunkte zur chronologischen Bestimmung giebt. Mit grösserer Sicherheit können wir dem XIII. Jahrhundert eine viereckige Säule von weissem Marmor im Hofe des Doms von Gaëta zuschreiben, welche auf jeder Seite mit zwölf Reliefs theils aus der Geschichte Christi, theils aus der des h. Erasmus ausgestattet und mithin ein kostbares Werk ist, das man gewiss nur den besten hier bekannten Arbeitern anvertraut haben wird. Allein die Körperbildung und der Ausdruck der Figuren sind auch hier überaus unvollkommen und ohne Sinn für die geistigen Aufgaben der Kunst*). Friedrich II., der an allen Künsten den lebendigsten Antheil nahm, stellte auch der Sculptur grössere Aufgaben. Die Statuen und Reliefs in seinem Schlosse am Volturno, deren ich schon früher erwähnte, erweckten die Bewunderung der Begleiter Karl's von

*) Die Thüre von Alba Fucese Taf. 63, die Säule von Gaeta Taf. 64.

Anjou, und noch jetzt ist in Capua am römischen Thore eine überlebensgrosse Statue des Kaisers erhalten, welche zwar starr und ohne Ausdruck ist, aber doch einen Meister verräth, der sich in diesen Verhältnissen mit Sicherheit und mit einem gewissen Gefühl für Würde zu bewegen wusste*). Allein auch diese Anregung hatte keine weiteren Folgen und die Gestaltenbildung sank überall, wo die einheimische Kunst sich selbst überlassen blieb, in die alte geistlose Weise zurück. Noch die reichen Sculpturen, mit welchen König Robert das Portal der Kathedrale von Altamura schmücken liess, sind völlig ausdruckslos, und an dem um 1360 entstandenen Portale von S. Caterina zu S. Pietro in Galatina sind neben den fein ausgeführten antikischen Ornamenten die Gestalten Christi und der Apostel auffallend stumpf und roh, mit kurzen Verhältnissen, breiten Nasen und starr hervorspringenden Augen**).

Diese Schwäche der einheimischen Kunst verursachte dann vom Ende des XIII. Jahrhunderts an die Zuziehung fremder Meister. Die Franzosen, welche die Anjou's begleiteten, waren ohne Zweifel überwiegend Architekten gewesen und jedenfalls erhielten in der Plastik und Malerei die Toscaner sehr bald den Vorzug. Ob Niccolò und Giovanni Pisano hier gewesen, wie Vasari erzählt, mag dahin gestellt bleiben, wohl aber wird Arnolfo, der, wie wir wissen, im Jahre 1277 im Dienste des Königs Karl in Rom beschäftigt war, vorher in Neapel gearbeitet haben, da sich diese Verbindung sonst nicht erklären liesse. Auch beweist der entschieden pisanische Styl der Figuren an den Kanzeln zu Sessa und Ravello schon einen Einfluss dieser Schule. Seit dem Anfange des XIV. Jahrhunderts nimmt die Anwesenheit oberitalienischer Künstler bedeutend zu und namentlich hatten sie, wie es scheint, an König Robert einen eifrigen Gönner. Schon 1308, noch als Stellvertreter seines Vaters, bewilligte er dem Maler Pietro Cavallini aus Rom für unbestimmte Zeit (ad bene placitum) einen Jahrgehalt, nebst einer Entschädigung für Hausmiethe. Im Jahre 1310 ernennt er den Maler Montanus von Arezzo, dem sein Bruder Prinz Philipp schon für ihm gelei-

*) Agincourt, Sculpt. Taf. 27 Nro. 4. Vergl. oben S. 533.
**) I. S. 85 und 277.

stete Malereien ein Gütchen geschenkt hatte, die Rechte eines königlichen Hausbedienten (Familiaris). Bald darauf gelang es ihm, Giotto zu einem Aufenthalt in Neapel zu bewegen, der nun um 1327 im Kloster und in der Kirche S. Chiara bedeutende Wandgemälde ausführte und noch im Jahre 1330 hier beschäftigt war, wo König Robert ihm ebenfalls die Rechte und Ehren seines Hausbedienten beilegte*). Ungefähr gleichzeitig mit Giotto scheint auch die zweite malerische Grösse Toscana's, Simon Martini, hier gewesen zu sein; auf einem mit seiner vollständigen Namensinschrift: Simon de Senis me pinxit versehenen, noch jetzt in S. Lorenzo maggiore zu Neapel befindlichen Altargemälde ist das Porträt des Königs Robert, welcher von seinem im Jahre 1316 heilig gesprochenen Bruder Ludwig, Bischof von Toulouse, die Krone empfängt, so zart, individuell und lebensvoll, dass es wohl nur nach der Natur gemalt sein kann. Ohne Zweifel waren neben diesen Meistern ersten Ranges auch andere toscanische Künstler hier; die Gemälde der Incoronata, die man fälschlich dem Giotto beigelegt hat, werden von einem guten Schüler desselben herstammen, und manche in Neapel befindlichen Sculpturen, deren Urheber man nicht kennt, z. B. der von neun allegorischen Figuren getragene Osterleuchter in S. Domenico maggiore und die Folge von Reliefs aus dem Leben der h. Catharina am Orgelchor von S. Chiara, welche bei sehr kleinen Dimensionen durch feine Ausarbeitung und Innigkeit anziehen, scheinen von toscanischer Hand.

Neben diesen fremden Künstlern wird es aber ohne Zweifel auch einheimische gegeben haben, und die Kunsthistoriker zählen eine ganze Reihe solcher auf, unter welche sie die vorhandenen Werke dieser Zeit vertheilen. Schon im XIII. Jahrhundert sollen zwei Brüder, der Bildhauer Pietro und der Maler Tommaso de' Stefani, den Grund zu einer selbstständigen Schule gelegt haben, denen dann in der Plastik zwei gleichnamige, aber nicht verwandte Meister, Masuccio I. und Masuccio II., und endlich ein

*) Vgl. über alle diese Bewilligungen die Urkunden Band IV., Nro. 334, 344, 406. In der letzten Urkunde ergiebt die Bestimmung, dass Giotto zuvor den üblichen Eid leisten solle, dass er noch in Neapel anwesend war. Vol. IV., S. 127 ff.

Andrea Ciccione, der schon in das XV. Jahrhundert hineinreicht, in der Malerei aber ausser einem Filippo Tesauro, besonders ein Maestro Simone mit seinen Schülern Stefanone und Francesco di maestro Simone gefolgt seien. Allein die Namen dieser Meister finden sich in keiner Urkunde oder Inschrift, und ihre Existenz beruht nur auf den Angaben gewisser neapolitanischer Schriftsteller*), welche in jüngster Zeit theils vollständig widerlegt, theils doch höchst zweifelhaft geworden sind. Namentlich scheint jener neapolitanische Meister Simone, da als sein Hauptwerk jenes erwähnte Bild des grossen Senesers angeführt wird, nur durch ungenaues Lesen der Inschrift auf demselben entstanden zu sein. Das einzige erhaltene und inschriftlich bezeichnete Gemälde eines einheimischen Meisters des XIV. Jahrhunderts ist eine Tafel in S. Antonio Abate im Borgo von Neapel, welche den genannten heiligen Abt mit langem, fliessendem weissen Barte zwischen anbetenden und musicirenden Engeln darstellt, ursprünglich das Mittelbild eines Altarwerkes, dessen Flügel auch noch vorhanden, aber stark übermalt sind, mit der Inschrift: Nicholaus Tommasi de Flore pictor, A. D. MCCCLXXI**). Die Composition ist steif symmetrisch, die Zeichnung ohne Tiefe des Ausdrucks, die Modellirung weich und allgemein, und der Künstler erscheint als ein wenig bedeutender Nachfolger Giotto's, von dem er sich jedoch

*) Bernardo de' Domenici, Vite de' pittori, scultori ed architetti Napolitani, die erste Ausg. 1742. Er folgte seinerseits den noch jetzt handschriftlich erhaltenen Aufzeichnungen eines Malers und Notars Gio. Angelo Crescuolo aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh., welche nicht bloss ohne Kritik, sondern augenscheinlich mit dem leidenschaftlichen Wunsche geschrieben sind, der Stadt Neapel die Ehre einer eigenen Schule zu verschaffen. Die völlige Unglaubwürdigkeit beider Schriftsteller ist theils von Schulz Bd. III. S. 145, theils (und bei der verzögerten Herausgabe seines Werkes schon vor ihm) von dem Neapolitaner Luigi Catalani, Discorsi su' monumenti patrii, Nap. 1842 und durch Hermann Hettner, die neapolitanische Malerschule, in Schwegler's Jahrbüchern der Gegenwart, 1846, S. 109 ff. dargethan.

**) Vergl. die Abbildung bei Agincourt, peinture. tab. 130, 131, auf der jedoch die Inschrift nach de Domenici unrichtig gegeben ist. Schulz, III. 171. In den Urkunden lernen wir nur ein Mal einen einheimischen Maler kennen, den Meister Bartholomaeus von Aquila, der im Jahre 1328 Zahlung für die Wandgemälde einer Kapelle in S. Chiara empfängt, a. a. O. IV. Nro. 390. Diese Gemälde sind jedoch nicht erhalten.

durch etwas rundlichere Formen unterscheidet. Die neapolitanischen Schriftsteller nennen diesen Maler Colantonio del fiore, obgleich der Name: Antonio in der Inschrift nicht vorkommt, und legen ihm noch mehrere und offenbar viel spätere Bilder bei, weshalb denn Einige annehmen, dass er ein langes Leben bis 1444 geführt und seine Manier in einer der flandrischen Technik verwandten Weise geändert, Andere dagegen, dass es zwei Maler gleichen oder ähnlichen Namens gegeben habe. Der Streit über diese Persönlichkeiten darf uns um so weniger aufhalten, als weder dieses Bild des Nicholaus von 1371, noch irgend eines der unbezeichneten Gemälde dieser Zeit sich durch hervorragende Eigenschaften auszeichnet oder eine eigenthümliche Richtung der einheimischen Kunst bekundet. Sie gehören vielmehr sämmtlich der Schule Giotto's im weiteren Sinne des Wortes an, die sich hier bis weit in das XV. Jahrhundert hinein erhielt.

Und auch da noch sind die Maler, welche sich auf ihren Werken nennen, auswärtigen Ursprungs. So der Petrus Domenici de Montepulciano, der sich mit der Jahreszahl 1420 auf einem recht lieblichen Madonnenbilde in der Kirche der Camaldulenser oberhalb Neapel, dann der Leonardus de Bisuccio aus Mailand*), welcher sich in S. Giovanni a Carbonara zuerst am Grabe des Königs Ladislaus († 1414) in der bescheidenen Qualität als Vergolder, dann aber auch in der Kapelle des Seneschalls Sergianni Caracciolo († 1431) als der Urheber umfangreicher Wandgemälde aus dem Leben der Maria und aus dem der Einsiedler nennt, endlich der Franciscus de Arecio, welcher im Jahre 1435 die oben erwähnte Kirche S. Caterina zu S. Pietro in Galatina mit umfassenden, gedankenreichen und vortrefflich dem Raume angepassten Fresken schmückte. Alle diese Maler sind noch entfernte Nachfolger Giotto's, jedoch in einer Richtung, welche sich der des Fiesole nähert. Bei dem letzterwähnten Bildercyclus ist es bemerkenswerth, dass die Bestellerin, eine Dame aus dem Hause der Balzi, welche an König Ladislaus vermählt gewesen war und sich nach dessen Tode in das genannte ihrer Familie gehörige Städtchen zurückgezogen hatte, sich zuerst eines einheimischen Malers bediente, dessen Arbeit ihr aber so sehr

*) Passavant im K. Bl. 1838, S. 262. Schulz III. 91.

missfiel, dass sie sie herunterschlagen und nun neue Compositionen durch jenen Toscaner ausführen liess. Uebrigens waren es nicht bloss Oberitaliener, welche hier ihr Glück machten, sondern im Dome zu Trani nennt sich sogar mit der Jahreszahl 1432 ein Franzose: Johannes de Francia, allerdings nur auf einem Tafelbilde, das indessen, da die französische Malerei um diese Zeit keineswegs einen grossen Ruf hatte, eher hier gemalt als hierher gesendet sein wird*).

Mit etwas grösserem Rechte als in der Malerei mag man in der Sculptur von einer neapolitanischen Schule sprechen; denn es finden sich zahlreiche plastische Werke des XIV. Jahrhunderts und alle mit einem gemeinsamen localen Charakter, der sie von den Arbeiten der andern Schulen Italiens unterscheidet. Allein bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass dabei doch wieder toscanische Formgedanken zum Grunde liegen, und dass die Eigenthümlichkeit nur in dem minder feinen Gefühl für das Maassvolle und geistig Bedeutsame und in einer materielleren und stumpferen Auffassung liegt. Diese Werke sind fast ausschliesslich Grabmonumente fürstlicher oder vornehmer Personen, welche sowohl im Architektonischen wie im Figurenschmucke im Wesentlichen die Motive jener ersten, wie wir gesehen haben, von Toscanern hergestellten Denkmäler beibehalten und auch in der Ausführung ziemlich monoton sind. Der Verstorbene auf seinem Sarkophage, die Leidtragenden und Heiligen, dann besonders die dem Beschauer zunächst stehenden Tugendgestalten mit ihren bauschigen Gewändern und schwerfälligen Flügeln haben fast immer dieselben Stellungen, denselben breiten, ziemlich ausdruckslosen Gesichtstypus, dieselbe mehr oder weniger schwerfällige Gewandung. Bei vergleichender Prüfung wird man wohl dem einen oder andern dieser Denkmäler gewisse Vorzüge zuerkennen, aber man wird schwerlich eines entdecken, welches durch Feinheit des Ausdrucks oder durch neue Gedanken ein besonderes Interesse erregte. Sie tragen einen Gattungscharakter und es scheint fast, als ob die Künstler selbst auf eine feinere Durchbildung der allerdings grossentheils mit Gold und Farben bedeckten Form keinen Werth legten.

*) Vgl. über alle diese Maler Schulz I., 281 und 114.

Offenbar aber war dieser Mangel nicht bloss eine Folge des Ungeschicks, sondern einer nationalen auf das Derbe, Volle, Ueppige gerichteten Neigung, welche die Bildner, so lange sie die grössere Reinheit und Strenge toscanischer Form noch im Auge hatten, lähmte und befangen machte, und es mochte daher wie ein Fortschritt erscheinen, als im Anfange des XV. Jahrhunderts einige Meister aufstanden, welche sich dieser nationalen Neigung rücksichtslos hingaben, und im Gedrängten, Vollen, Bauschigen recht eigentlich schwelgten. Es geschah dies dem Anschein nach zuerst durch jenen Antonio Bamboccio von Piperno, dessen Portalschmuck am Dome und an S. Giovanni-a-Pappacoda schon oben beschrieben ist, dann aber durch den etwas späteren Andrea Ciccione den Urheber der Gräber des Königs Ladislaus († 1414)*) und des Seneschalls Caracciolo, beide in S. Giovanni-a-Carbonara. Der Schönheitssinn dieser Meister ist nicht grösser als der ihrer Vorgänger, die Köpfe sind auch bei ihnen breit und ausdruckslos, die Körper kurz und plump, die Gewänder schwer und wulstig. Dazu kommt dann, dass sie die Schranken architektonischer Ordnung, in denen jene sich hielten, durchbrochen haben; ihre gothischen Glieder sind bald schwerer und massiger, als es die constructive Regel erfordert, bald mit phantastischer Willkür ausschweifend keck und leicht gebildet, alle Räume mit Figuren und Gruppen überfüllt, deren Umrisse in wogenden Linien wild durcheinander rauschen. Aber alles dies ist in gewissem Sinne die Consequenz jener sinnlichen Richtung, welche sich bei ihren Vorgängern nur als schwerfällige Derbheit äusserte, nun aber, von dem conventionellen Zwange architektonischer Regel befreit und durch das wachsende Naturgefühl gekräftigt, auch die Vorzüge, deren sie fähig ist, entwickelt, an vereinzelten Gestalten den Reiz naiver Lebenswahrheit erlangt und dem Ganzen eine, wenn auch schwülstige Poesie giebt. Dem Interesse höherer Kunst war damit zwar nicht gedient, aber den Geschmack ihrer Landsleute hatten diese Meister so sehr getroffen, dass ihre üppige Auffassung sich fortan bei allen Wechseln des Styls immer wieder geltend machte.

*) Schulz, Taf. 78.

Ueberblicken wir hier am Schluss den Gang der mittelalterlichen Kunst in dieser Gegend, so kann es wohl scheinen, dass er geradezu einen Rückschritt bilde. Denn man wird kaum anstehen, der feierlichen Pracht der Kirchen von Bari und Troja, den Basiliken Campaniens mit ihren edeln Mosaiken und Marmorwerken, selbst der phantastischen Façadenbildung der Abruzzen den Vorzug vor den schwülstigen und doch gedankenarmen Erfindungen Bamboccio's oder vor der plumpen und steifen Gothik seiner Vorgänger zu geben. Allein dennoch war dieser scheinbare Verlust ein Gewinn. Jene auf antiker oder byzantinischer Tradition beruhende Kunst war ein todter, keiner Entwickelung fähiger Besitz, der mit der Stagnation der öffentlichen Verhältnisse, mit der Isolirung dieser Gegenden von dem grossen Körper Italiens zusammenhing. Die weitere Fortdauer dieser Zustände würde auch hier zum völligen Absterben geführt haben, vor dem die in anderer Beziehung ungünstig scheinenden Schicksale des Landes dasselbe bewahrten. Die anhaltende Herrschaft der Fremden, der Normannen, Deutschen und besonders der hochmüthigen und eiteln, aber auch rüstigen, klugen und consequenten Franzosen, übte die doppelte Wirkung aus, durch die Verbreitung abendländischer Begriffe das germanische Element der norditalienischen Bildung einigermassen zu ersetzen, die hiesige Bevölkerung der dortigen anzunähern, und zugleich durch den Gegensatz gegen diese Fremden das Gefühl italienischer Nationalität und das Bedürfniss des Anschliessens an jene früher gereiften Provinzen zu wecken, bis endlich in den Tagen König Robert's, der trotz seiner französischen Abstammung darin voranging, die Verehrung toscanischer Dichtung und Kunst den Höhepunkt erreichte und zu möglicher Aneignung derselben antrieb. Die Bevölkerung war also aus einer gleichgültigen, halborientalischen zu einer italienischen, zu einem lebendigen Gliede an dem Körper der Nation geworden, und dies war denn allerdings mit dem Opfer jener antiken Tradition nicht zu schwer erkauft.

Ueber Sicilien's mittelalterliche Kunst*) ist, nachdem wir

*) Ausser den bereits oben Bd. IV. Abth. 2 S. 228 genannten Kupferwerken von Gally Knight, Hittorf und Zanth, Serradifalco, von denen nur

ihre Blüthe unter den normannischen Königen schon früher betrachtet haben, nur noch Weniges zu berichten; sie gab von da an bis zu dem widerstandslosen Eindringen der Renaissance nur wenige Lebenszeichen. Die Ursachen dieses Stillstandes liegen auch hier nicht so ausschliesslich, wie man gemeint hat, in den äussern Schicksalen. Allerdings war die Zeit Heinrich's VI. und des blutigen grausamen Kampfes, durch den er die Empörung der normannischen Grossen niederschlug, dann weiterhin die der drückenden Herrschaft der Anjou's, der sicilianischen Vesper (1282) und die darauf folgende, wo die Sicilianer durch die Gefahr neuer Unterjochung in Aufregung und Spannung gehalten wurden, der Kunst nicht günstig, und unter den aragonischen Königen schwächten die gesteigerten Ansprüche der mächtig gewordenen Aristokratie das Königthum und erzeugten wiederholte Bürgerkriege. Aber zwischen jenen kurzen Stürmen lagen die milden und kunstliebenden Regierungen der Königin Constanza, Friedrich's und Manfred's, und kriegerische Unruhen sind, wie die Geschichte aller Länder beweist, nicht nothwendig Hindernisse künstlerischer Thätigkeit. Wichtiger war schon, dass die freigebige Frömmigkeit der normannischen Könige dem kirchlichen Bedürfnisse für lange Zeit genügt hatte, noch wichtiger aber ein anderer, tiefer liegender Grund. Jene frühe Kunstblüthe hatte das Land in künstlerischer Beziehung isolirt. Das Produkt sehr eigenthümlicher Verhältnisse, namentlich der damals unerhörten Toleranz, mit der Griechen, Italiener, Araber und Normannen hier neben einander wohnten und ihre Anschauungen austauschten, war sie auswärts, selbst in dem benachbarten und politisch verbundenen Königreich Neapel, unverständlich, der einheimischen Bevölkerung aber so zusagend, dass dieselbe das Bedürfniss weitern Fortschreitens verlor. Ihre Kunst enthielt ja schon Elemente aller der Style, von denen die verschiedenen Gegenden des italienischen Festlandes angeregt wurden; selbst das Gothische übte hier keinen Reiz aus, man durfte glauben, es, so weit es hier

das letzte historische Daten von einiger Zuverlässigkeit giebt, ist jetzt das trotz zahlreicher Mängel dankenswerthe Werk von Giacchino de Marzo, Delle belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del Secolo XIV., 2 Bde. mit 26 Taf., Palermo 1858, anzuführen.

zulässig war, schon zu besitzen. Auch fehlte es dazu an äusserer Anregung. Ein Einfluss deutscher Kunst unter den Hohenstaufen, der nicht einmal bei den schwankenden Kunstgebräuchen des neapolitanischen Festlandes eintrat, wird hier noch weniger stattgefunden haben*); Friedrich's II. Oberbaumeister (Praepositus edificiorum) war ein Sicilianer, Meister Richard von Lentini, und die Arbeiter scheinen vorzugsweise Saracenen gewesen zu sein**). Die kleine Kirche S. Antonio Abate zu Palermo, um 1220 gebaut, ist noch eine byzantinische Anlage mit einem in das Viereck eingezeichneten griechischen Kreuze und einer auf den vier inneren Säulen ruhenden Kuppel. Und eben so blieb man unter den Aragonesen bei dem früheren Style stehen. Noch das mit dem Datum von 1302 versehene Portal der Franciscanerkirche daselbst hat die gewohnte Zickzackverzierung und maurische Inschriften. Auch die Kirchen von Randazzo, dem Lieblingsaufenthalte der aragonesischen Könige, tragen die Formen der normannischen Zeit, und die Apsis des Domes von Messina wurde bei ihrer Herstellung im Jahre 1330 noch mit Mosaiken jenes früheren Styles geschmückt.

Erst um die Mitte des XIV. Jahrhunderts stellen sich feine Neuerungen ein. Gerade das feindliche Verhältniss zu dem neapolitanischen Königreiche brachte die Sicilianer in um so engere Verbindung mit dem nördlichen Italien; da die Anjou's Guelfen waren, gehörten die Könige von Sicilien nothwendig zu den Ghibellinen. Friedrich II. von Aragon (1290—1337) galt als eins der Häupter der Partei, Castruccio Castracani in Lucca war sein Verbündeter, die Pisaner trugen ihm ein Mal die Signorie ihrer Stadt an. Auch der Handelsverkehr wendete sich hauptsächlich nach dieser Seite. Dies alles erweckte den Sinn der Sicilianer für die Eleganz der italienischen Gothik, von der sie wenigtens einzelne Theile entlehnten und mit den Details ihres bisherigen Styles zu verbinden suchten. Das bedeutendste Werk, an dem man dies wahrnimmt, ist die bald nach der Mitte des XIV. Jahrhun-

*) De Marzo I. 219 ist geneigt, ihn anzunehmen, allein er kennt deutsche Kunst zu wenig und giebt zu schwache Beweise, als dass sein Urtheil Vertrauen einflösen könnte.

**) Daselbst S. 309 ff.

derts entstandene westliche Façade der Kathedrale zu Palermo*). Die Anordnung ist eine sehr eigenthümliche. Zwei hohe und schlanke Thürme in viele Stockwerke getheilt, mit zweitheiligen, meistens spitzbogigen Oeffnungen, vielen Säulen und verschiedenfarbigen Marmorstücken fast überreich geschmückt, zwar unverjüngt, aber oben durch einen kleinen spitzen Helm bekrönt, flankiren die breite Vorderwand der drei Schiffe, welche die Theilung derselben durch Lisenen andeutet, aber oben mit einer Gallerie von sich durchschneidenden Bögen und einer Zinnenreihe horizontal abschliesst. Die Zierde dieser nach italienischer Weise wenig bedeckten Wand ist das spitzbogige Hauptportal, das ganz aus Marmor und von vorzüglichster Arbeit mit je drei verschieden verzierten Säulen und entsprechenden Archivolten ausgestattet ist. Darüber steht dann in bedeutender Höhe ein nicht minder reich geschmücktes zweitheiliges Spitzbogenfenster, das mit dem Portale in eigenthümlicher Weise durch einen hohen, an seiner Spitze sich giebelartig gestaltenden Spitzbogen von ganzer Breite des Mittelschiffes zusammengefasst ist, während die schmalen Seitenschiffe ausser den Portalen nur noch je ein freilich mit Säulen und plastischen Ornamenten noch reicher verziertes Fenster haben. Man sieht, es ist eine Mischung einheimischer und fremder Formgedanken, die aber doch ein nicht bloss reiches, sondern auch geschmackvolles Bild giebt. Noch mehr würde dies vielleicht von der ohne Zweifel gleichzeitigen Vorhalle der Südseite gelten, die, ebenfalls von jedoch unvollendeten Thürmen flankirt, mit drei Kreuzgewölben gedeckt und mit drei schlanken, gestelzten, von Säulen getragenen, rhythmisch wechselnden Spitzbögen geöffnet, zu einem ähnlich geschmackvollen Portale hinführt, wenn sie ihre ursprüngliche Bekrönung behalten hätte. Sie ist aber in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts mit einem antikisch breiten Giebel von ziemlich geschmackloser Ornamentation bedeckt, der gegen die schwungvolle, luftige Form der Spitzbögen contrastirt.

*) Hittorf Tab. 48. Das Hauptfenster in grösserem Maassstabe bei de Marzo I. 190. Die Wirkung der Façade ist leider durch die allzugrosse Nähe des gegenüberliegenden erzbischöflichen Palastes und durch die beiden zu demselben herübergesprengten Bögen sehr beeinträchtigt.

Deutlicher und günstiger zeigt sich der Anschluss an toscanische Vorbilder an den **Palästen**, welche die jetzt zu fürstlicher Macht gelangten Barone ihrem Reichthume und ihrer kriegerischen Stellung entsprechend anlegten. Wie an den florentinischen Palästen steigt das Aeussere in wohlbehauenen Quadern mit hohem undurchbrochenem Unterbau und hochgelegenen mehrtheiligen Fenstern stolz und drohend empor, während die innern Höfe hier oft in mehreren Stockwerken von Arcaden auf Marmorsäulen mit korinthischen Kapitälen umgeben, leicht und in fürstlicher Eleganz erscheinen. Eine kolossale Anlage dieser Art ist der Palazzo Chiaramonte (1307—1380), jetzt die Dogana, zu Palermo, eigenthümlicher aber der Palazzo Sclafani daselbst (1330), jetzt Ospedale grande, an dem von unten auf Lisenen aufsteigen, welche oberhalb des die Fenster tragenden Gesimses dieselben mit durchschneidenden Bögen umschliessen*). An einem andern, wahrscheinlich auch von den Chiaramonti erbauten Palaste unfern der Kirche del guadagno bei Palermo sind die zweitheiligen spitzbogigen Fenster mit Zickzackornamenten vielfarbig ausgelegt, ähnlich der Chorseite des Doms von Monreale oder der Façade des Doms von Cefalù**). Andere theils einfachere, theils ähnlich geschmückte Paläste finden sich in Taormina, Randazzo, Siracusa u. a. O.***).

Um das Ende des XIV. Jahrhunderts beginnt der Geschmack zu schwanken. An **S. Maria della catena** zu Palermo†) ist bei der leichten und graciösen, wahrscheinlich bald nach 1392 erbauten Vorhalle an Stelle des hohen, gestelzten Spitzbogens ein gedrückter Kreisbogen getreten, und während dies schon eine Hinneigung zur Renaissance zu verrathen scheint, hat die Kathedrale von Messina ohne Zweifel erst im Anfange des XV. Jahrhunderts ein Hauptportal in dem ausschweifenden Geschmack des Bamboccio erhalten††), mit gewaltigem von Figuren bedecktem

*) Gally Knight Tab. 78. Hittorf im Frontispiz.

**) Abbildung in César Daly, Rev. de l'Arch. Vol. XII. Tab. 14 col. 115. Der verlassene Palast heisst in der Volkssprache Torre de' Diavoli.

***) Näheres bei de Marzo I. 338 ff. César Daly, Rev. de l'Arch. XV. col. 190.

†) Hittorf, Taf. 49.

††) Daselbst Taf. 3. Die Statuen der Fialen sind spätern Ursprungs.

Spitzgiebel und luftigen, aus Baldachinen bestehenden Fialen. Die Aehnlichkeit mit den neapolitanischen Vorbildern ist unverkennbar und erstreckt sich zum Theil auf die Details, doch ist die Behandlung hier mässiger und geschmackvoller.

Auch sonst erhielt sich der Spitzbogen hier noch lange, sogar bis in das XVI. Jahrhundert, sowohl an Palästen, wie an Kirchen, von denen S. Maria di Portosalvo und S. Giovanni de' Napoletani in Palermo angeführt werden können.

Noch geringer sind die Leistungen der darstellenden Künste. Die Sculptur kommt eigentlich nur an Ornamenten der Gebäude, nicht als selbstständige Kunst vor. An technischen Hülfsmitteln und selbst an Geschick fehlte es nicht. Schmucksachen mancher Art, Metallwerke mit getriebener Arbeit maurischen Styls zeugen von der Kunstfertigkeit der sicilischen Araber auch auf diesem Gebiete. Die berühmten Augustalen Friedrich's II., unbezweifelt die schönsten Münzen des Mittelalters, können als sicilische Arbeiten betrachtet werden; denn von seinen beiden Münzstätten war die eine in Messina, die andere zwar zu Brindisi, aber von einem sicilischen Meister, dem Paganus Balduinus aus Messina, geleitet, den Friedrich wegen seiner Verdienste mit einem wahrhaft kaiserlichen Geschenke belohnte*). Die Porphyrsärge der Königsgräber im Dome zu Palermo beweisen, dass man in den Tagen Roger's II. († 1154) und Friedrich's II. die Bearbeitung grosser Massen dieses härtesten Steines verstand und nicht scheute**). Noch weniger versagte der Meissel der Marmorarbeiter seine Dienste; die mannigfaltigen Ornamente der Portale sind mit höchster Präcision, die Akanthusblätter der Ka-

*) Er schenkte ihm die dem Reiche gehörige Herrschaft Viaregio bei Lucca; die Urkunde befindet sich in der Bibl. von S. Frediano zu Lucca und ist in den Memorie e documenti per servire all' istoria di Lucca III. 223 und danach bei Marzo II. 324 abgedruckt. S. übrigens oben S. 321.

**) Auf die nicht uninteressante Geschichte dieser Särge, von denen zwei (wahrscheinlich die völlig übereinstimmenden Heinrich's VI. und seiner Gemahlin) ursprünglich von König Roger in den Dom zu Cefalù gestiftet waren und von da durch eine List Friedrich's II. entführt wurden, darf ich hier nicht näher eingehen. Vgl. Serradifalco S. 33, Marzo II. 258 und endlich Danieli, dei reali sepolcri del duomo di Palermo.

pitäle mit grosser Leichtigkeit und Weichheit ausgeführt, die Figürchen, welche dazwischen vorkommen, verrathen trotz mancher Unvollkommenheit ein durch die Anschauung antiker Plastik genährtes Gefühl für Leben und Anmuth, besonders auch des Nackten, in überraschender Weise. Der schlanke Osterleuchter in der Capella palatina zu Palermo, der Kreuzgang am Dome zu Monreale, beide aus normannischer Zeit, das rundbogige Portal in weissem Marmor zu Catania, einst am Dome, jetzt an der Kirche del Santo Carcere, aus der Zeit Friedrich's II., liefern dafür glänzende Beweise*), und besonders zeigen die zierlichen Kapitäle an den fast zweihundert Säulen jenes Kreuzganges in ihren stets wechselnden, theils historischen, theils mährchenhaft phantastischen Darstellungen einen Reichthum der Erfindung und ein Compositionstalent, dem es nur an Uebung und Gelegenheit zu grösseren Arbeiten gefehlt zu haben scheint. Allein zu solchen kam es eben nicht; Statuen oder grössere Reliefs aus der Zeit der Normannen oder Hohenstaufen sind überall nicht nachzuweisen, nicht einmal nachrichtlich aus den hier so ausführlichen Chroniken. Es ist, als ob eine byzantinische oder gar muhammedanische Scheu der Plastik entgegen gestanden habe, und wenn man ihrer einmal bedurfte, wie bei den beiden ehernen Thüren am Dome zu Monreale, rief man Italiener vom Festlande herbei, Barisanus von Trani und Bonannus von Pisa. Als diese Scheu sich endlich im XIV. Jahrhundert verlor und man, wie der Sarg Friedrich's von Antiochien († 1305) in der Krypta des Domes und die fast lebensgrosse Madonna in S. Francesco zu Palermo ergeben, sich in kleineren und grösseren Reliefs versuchte, fehlte es dazu so sehr an aller Vorübung, dass die Meister, die man anwendete, dabei die plastisch unbrauchbaren Formen der byzantinischen Malerei in steifester Weise nachahmten**). Bei diesem Zustande der Plastik war es denn sehr begreiflich, dass der Erzbischof Guidotto de Tarbiatis († 1333) sich zu seinem in der Kathedrale von

*) Vgl. Abbildungen bei Schulz, Unteritalien Taf. 69 und 74, bei Serradifalco tab. 13, 14, bei Hittorf tab. 47, bei de Marzo II. S. 223 u. 273.

**) De Marzo II. S. 288 (mit Abbild.) und 291. Die liegende Gestalt Friedrich's von Antiochien ist, wie de Marzo richtig anerkennt, ein viel späterer Zusatz, etwa aus dem XVI. Jahrhundert.

Messina zu errichtenden Grabmale eines Fremden bediente, des Gregorius de Gregorio aus Siena, und der einfache, aber mit der wohlgebildeten Gestalt des Erzbischofs und mit vier schönen Reliefs der Verkündigung und Anbetung der Könige, der Geisselung und Kreuzigung Christi geschmückte Sarkophag, auf welchem sich dieser sonst unbekannte Künstler nennt*), ist in der That seit den Tagen der Antike das erste wirkliche Kunstwerk der Plastik in Sicilien. Allein es scheint nicht, dass es eine Wirkung hervorbrachte und erst in der Zeit der Renaissance kam auch die Sculptur hier wieder in Aufnahme.

Mit der malerischen Technik stand es insofern ganz anders, als sie wenigstens im XII. Jahrhundert Ausgezeichnetes leistete. Die Mosaiken der Kathedrale von Cefalù, der Capella palatina zu Palermo, des Doms zu Monreale, ebenso einige Fresken, hauptsächlich die der unterirdischen Kapelle S. Marziano bei den Katakomben S. Giovanni zu Syrakus sind zwar byzantinischen Styls, aber dabei von hoher Schönheit, den edelsten Werken dieses Styls an die Seite zu stellen**). Es ist zwar wahrscheinlich, dass die Meister, welche die ersten dieser Arbeiten vorzeichneten und leiteten, herbeigerufene kunstreiche Griechen waren, aber es ist ausser Zweifel, dass durch sie eine bleibende, zahlreiche, einheimische Schule begründet wurde, deren Leistungen alles übertrafen, was Italien damals aufzuweisen vermochte. Man hätte nun erwarten können, dass die Malerei vermöge dieser Vorstudien und unter der Anregung, welche die gerade von hier ausgehende nationale Poesie ihr gab, die traditionellen Schranken durchbrochen und ihre Kunst zum treuen Ausdrucke des eigenen, einheimischen Gefühles gemacht haben würde. Allein es scheint nicht, dass dies geschah; die sicilianischen Schriftsteller bemühen sich zwar durch die Aufzählung einiger in Urkunden gefundenen Namen und der von den Chronisten erwähnten Malereien auch ihrer Insel einen Antheil an dem Aufschwunge der italienischen Kunst zu vindiciren, sie glauben auch in einigen Ueberresten Spuren freierer Formbildung zu

*) Ob er, wie de Marzo II. S. 299 vermuthet, mit dem von Cicognara III. 297 erwähnten Goro de Gregorio identisch ist, welcher 1323 die Urna di S. Cerbone im Dome zu Massa vollendete, muss dahingestellt bleiben.

**) De Marzo II. S. 19, 165.

entdecken. Aber sie müssen zugestehen, dass die Beibehaltung des griechischen Ritus eine anhaltende Vorliebe für die byzantinischen Typen erzeugte, so dass sich dieselben in der Tafelmalerei lange und unterschiedslos erhielten, und dass noch an den Mosaiken, mit denen um 1330 der Chor des Domes zu Messina geschmückt wurde, die meisten Gestalten ganz denen der ältern Werke dieser Technik gleichen, und nur die des damals regierenden Königs und Erzbischofs, so wie einiger neueren Heiligen freiere Formen annehmen. Jedenfalls aber fehlt es an allen Anzeichen, welche auf eine in sich zusammenhängende und in derselben Richtung fortschreitende Schule schliessen lassen. Im XIV. Jahrhundert regte sich dann allerdings der neue Geist der Malerei, der sich über ganz Italien verbreitete, auch hier, aber doch nur in sehr sparsamen, vereinzelten Aeusserungen. Die bedeutendste derselben ist ein Tafelbild, welches im Anfange dieses Jahrhunderts aus der Kirche S. Francesco in die Sammlung der Universität zu Palermo übergegangen ist, und sich selbst inschriftlich als Nostra domina de Humilitate und als das im Jahre 1346 ausgeführte Werk des Malers Magister Bartolomeus de Camulio*) bezeichnet. Es ist in der That überraschend zart und von feiner Empfindung. Maria sitzt schräg gegen den Beschauer gewendet, wie es scheint, auf einem niedrigen Sessel, den aber der bläuliche, weite, in ziemlich leichten Falten bis auf den Boden herabfallende, auch über den Kopf gezogene Mantel völlig verdeckt. Nur das schlanke Oval ihres Gesichtes mit kleinem Munde und ziemlich grossen, aber doch länglich gebildeten Augen, der feine, leicht gebogene Hals, ein Stück des Brustlatzes und endlich die Hände sind sichtbar, mit denen sie das nackte, jedoch theilweise von dem Mantel umschlossene Kind hält, das, seine heitern anmuthigen Züge dem Beschauer zugewendet, die Händchen auf die wiewohl bedeckte Brust der Mutter legt. Diese einfache Gruppe

*) So wenigstens scheint der Name in der sorgsamen Abbildung bei de Marzo II. 174 zu lauten, nicht wie man sonst gelesen: de Camvisio. Eine kleinere, weniger charakteristische Abbildung bei Hittorf Taf. 75 Nro. 4. Die Predella, eine vor den Marterwerkzeugen des Herrn kniende Brüderschaft darstellend, welche Hittorf fortgelassen, scheint ein bedeutend späterer Zusatz, obgleich de Marzo sie für gleichzeitig hält.

auf Goldgrund und ohne Nebengestalten wird von dem auf gewundenen Säulchen ruhenden Kleeblattbogen des Rahmens umschlossen, auf dessen musivisch bunt verzierten Zwickeln noch die beiden Figuren der Verkündigung dargestellt sind. Die Züge der Madonna erinnern trotz des milden, innigen Ausdrucks noch stark an den byzantinischen Typus, ebenso die übermässig langen Hände; die Haltung des Körpers ist keineswegs klar gedacht, die Gewandbehandlung zwar ohne die conventionellen Falten des griechischen Styls, aber auch nicht ganz die giotteske, sondern mit leichtem, aber unbestimmten Faltenwurfe. Ein unmittelbarer Zusammenhang mit Giotto und seiner Schule ist nicht ersichtlich; die Auffassung hat am meisten Aehnlichkeit mit der der Maler von Bologna, ihre Richtung ist statt der verständigen und ausdrucksvollen Giotto's eine mehr sentimentale, lyrische. Aber ob der Maler, über den es sonst an allen Nachrichten fehlt, mit dieser Schule wirklich zusammenhängt, oder ob er nur durch gleiche Ursachen, wohin namentlich das stärkere Festhalten an den byzantinischen Typen gehören könnte, in die gleiche Richtung geführt worden, ja ob er für einen Sicilianer oder Italiener zu halten ist, bleibt völlig dahingestellt. Selbst die Bedeutung des Beinamens: de Camulio ist noch nicht erklärt.

Andere Gemälde von ihm selbst oder in seiner Weise sind ebenfalls noch nicht nachgewiesen. Zwar giebt es noch eine ziemliche Anzahl von Bildern, welche im Allgemeinen den Charakter des XIV. Jahrhunderts tragen und unter denen einige gerühmt werden. So ein sitzender Christus in der Kirche der Carmeliter in Palermo*), ein Tafelbild des h. Laurentius mit kleinen Geschichten aus seiner Legende in der Sakristei von S. Giovanni zu

*) In einer als Aufbewahrungsort benutzten Kapelle. A. a. O. S. 187. Vgl. auch 183, 182. Das Frescobild einer stehenden Madonna zwischen zwei Heiligen, in einem obern Gemache des in den Jahren 1307—1320 erbauten Theiles des Pal. Chiaramonte, der jetzigen Dogana, von dem Rosini III. S. 104 eine Abbildung giebt, ist ein unbedeutendes Werk des vorgerückten XIV. Jahrhunderts. Die humoristischen und ländlichen Scenen an einer Balkendecke in dem um. 1380 erbauten Theile dieses Palastes, welche de Marzo S. 189 sehr rühmt, werden wohl erst dem XV. Jahrhundert angehören.

Syrakus, ein Ecce homo, halbe Figur auf Stein gemalt, in der Sakristei von S. Giovanni dei Tartari in Palermo u. a. Allein alle diese Bilder scheinen verschiedenen Händen anzugehören und stimmen nicht mit dem des Camulio zusammen, so dass es zweifelhaft wird, ob hier überhaupt eine bleibende Schule bestand, und diese Arbeiten nicht vielmehr von vereinzelten, einheimischen oder fremden, aber jedenfalls in andern Gegenden Italiens gebildeten Malern stammen.

Elftes Buch.

Die Grenzgebiete der abendländischen Kunst.

Erstes Kapitel.

Spanien.

Wir haben bisher die mittelalterliche Kunst fast ausschliesslich an den schöpferisch thätigen, wechselsweise in die allgemeine Entwickelung eingreifenden oder doch wie Italien ganz selbstständigen Nationen betrachtet. Es bleibt uns jetzt noch übrig, das Bild in seiner räumlichen Ausdehnung zu vervollständigen, indem wir auch noch die Völker ins Auge fassen, welche mehr empfangend an diesem Kunstleben Theil nehmen.

Bei Weitem die wichtigste unter diesen Nationen ist die spanische, die, schon durch ihren so scharf ausgeprägten Nationalcharakter höchst anziehend, in der Geschichte der Poesie wie in der Weltgeschichte eine hervorragende Stelle einnimmt, und auch ihre Begabung für bildende Kunst in verschiedenen Epochen glänzend bewährt hat.

In vielen Beziehungen ist die Bevölkerung der iberischen Halbinsel der italienischen verwandt. Zu der ganz ähnlichen Gunst des Klimas kommt das gleiche Vorwalten des romanischen Elementes; in keiner Provinz des Reiches waren römische Bildung und Sitte so tief eingedrungen wie hier, keine nahm so lebendigen Antheil an der römischen Literatur, keine war so reich mit bedeutenden Städten und Werken römischer Architektur geschmückt, in keiner erlangte daher auch die römische Sprache so sehr den Sieg über die der germanischen Beherrscher des Landes, wie hier. Daher denn auch so viele Züge sittlicher Verwandtschaft in beiden Nationen; das starke persönliche Selbstgefühl, welches die Wurzel sowohl edler als gefährlicher und verbrecherischer Thaten wird, die Verbindung des kalten nüchternen Verstandes mit einer glühenden, leicht entzündbaren Leidenschaft, die Heftigheit hab- und rachsüchtiger Begierden neben der höchsten und liebenswürdigsten Aufopferungsfähigkeit. Aber trotz

dieser verwandten Züge ist die sittliche Richtung beider Völker doch eine sehr verschiedene; jener Gegensatz zwischen Italien und den ehemaligen Provinzen des Reiches, von dem ich früher sprach, ist auch hier und zwar grade wegen dieser Aehnlichkeit in gesteigertem Maasse vorhanden. Die Empfänglichkeit und Begeisterung für die germanisch-christlichen Ideen, deren Mangel den Italienern ihre Sonderstellung gab, ist bei den Spaniern durch die beiden Völkern gemeinsamen Eigenschaften auf die höchste Spitze getrieben. Während der Italiener vermöge seines hohen Selbstgefühls sich isolirt, keine bleibend bindende Verpflichtung begreift, nur den natürlichen Banden des Blutes, den gemeinsamen localen Interessen eine gewisse Berechtigung einräumt, während er für republikanische Freiheit schwärmt, und ein Ideal allgemein menschlicher Grösse und Tugend vor Augen hat, setzt der Spanier seinen persönlichen Stolz und seine Ehre darin, nicht isolirt und unbedingt frei, sondern Mitglied einer der grossen christlich-germanischen Gemeinschaften, durch ihre Pflichten und Gesetze gebunden zu sein. Er fühlt sich vor Allem als Christ, Edelmann, Ritter, Vasall, als Spanier reinen Blutes, sein Ehrgeiz geht dahin, sich als solchen zu bewähren und auszuzeichnen. Er gehört nothwendig in eine aristokratische Monarchie, in eine disciplinirte Ordnung, und behält selbst in den höchst persönlichen Angelegenheiten, bei den Regungen des Herzens eine Beziehung zu den Regeln der Sitte und der Standesverhältnisse, deren häufige Ueberschreitung dann eine edle Tragik erzeugt. Die Verbindung jener germanischen Ideen mit der Gluth südlicher Leidenschaft giebt der spanischen Nationalität ihre eigenthümliche Schönheit.

Die Entstehung dieses Gleichgewichts germanischer und südlich romanischer Elemente hängt allerdings zunächst mit dem langen und anhaltenden Kampfe gegen die Mauren zusammen, welcher die Christenheit zur Einheit nöthigte und Gothen und Eingeborne innigst verband. Allein diesem Erfolge war doch auch schon früher durch die Eigenthümlichkeit des westgothischen Stammes vorgearbeitet, welcher, indem er in seiner Bildungsfähigkeit und Empfänglichkeit für die Vorzüge römischer Cultur die Sprache und manche gute und üble Sitten der Besiegten an-

nahm, doch klug und fest genug gewesen war, seine deutsche Verfassung und Gesetzgebung aufrecht zu erhalten und selbst den Romanen annehmbar zu machen, und endlich wird auch die Sinnesweise der Keltiberier dabei wesentlich mitgewirkt haben, welche nach den römischen Geschichtschreibern schon etwas Ritterliches, eine strenge, hohe Begeisterung und Aufopferungsfähigkeit, einen edlen Stolz gehabt zu haben scheinen.

Welches aber auch der Grund sein mag, der dem germanischen Elemente hier solche Bedeutung gab, jedenfalls tritt dasselbe wie im Leben, so auch in der Kunst hervor, und Spanien steht bei dem Gegensatze zwischen Italien und den übrigen abendländischen Völkern auch hier auf der Seite der letzten. Dies ist in der Poesie augenscheinlich und anerkannt, liegt aber in den bildenden Künsten ebenso deutlich zu Tage, indem sie ganz dem Stufengange der verschiedenen Style folgen, welchen wir bei den nordischen Nationen beobachtet haben. Spanien verhält sich dabei allerdings mehr empfangend als schöpferisch, indessen bringt doch das lebendige Naturell der Nation sofort manche Eigenthümlichkeiten hervor, deren Beleuchtung schon jetzt von grossem Interesse ist, obgleich die sehr unvollkommenen Vorarbeiten, welche wir dem erst seit Kurzem erwachenden Verständniss der Spanier für mittelalterliche Kunst verdanken*) uns den

*) Den früheren spanischen Schriftstellern Ponz, Llaguno, Bermudez u. s. w. und selbst noch Alex. de Laborde (Voy. pitt. et hist. de l'Espagne 4 Vol. fol.) fehlte das Verständniss mitteralterlicher Kunst zu sehr, als dass ihre Beschreibungen einen erheblichen Nutzen gewähren könnten. Indessen finden sich in dem letztgenannten Kupferwerke einige gute Abbildungen. Besser unterrichtet ist D. Perez de Villa-Amil, dessen España artistica y monumental, 1842, eine reiche Sammlung sehr interessanter, aber leider nur malerischer und nach malerischen Rücksichten gewählter architektonischer Bilder enthält. D. José Caveda (Geschichte der Baukunst in Spanien, übersetzt von Paul Heyse, Stuttg. 1858) hat das Verdienst, die erste, wie es scheint ziemlich vollständige Uebersicht der Bauwerke seines Vaterlandes und zwar in historischer Gruppirung zu geben. Indessen fehlte auch ihm die Kenntniss der mittelalterlichen Baukunst in ihren Heimathsländern und seine Bezeichnungen sind bei dem Mangel erläuternder Abbildungen nicht immer klar. (Die der Uebersetzung beigefügten Holzschnitte nach Villa-Amil's malerischen Ansichten können diesen Mangel nicht ersetzen.) Seine Arbeit war ursprünglich ein Bericht an die Regierung (1848), welcher der beabsichtigten und seitdem in prachtvoller Weise begonnenen Publication

geschichtlichen Gang der Entwickelung nur erst in seinen allgemeinen Umrissen erkennen lassen.

Auch darin gleicht Spanien den nordischen Völkern, dass sich die Baukunst schon frühe zu heben begann, während Italien noch kaum die äusserste Grenze des Verfalls erreicht hatte. In den ersten Zeiten, als sich die besiegten Westgothen vor der Sturmfluth der arabischen Heere in die Gebirge Asturiens retteten, hatten sie freilich weder Stimmung noch Mittel zu eifriger Kunstpflege. Aber die Anfänge christlicher Kunst, wie sie sich aus römischen Traditionen und den noch dunkeln germanischen Anschauungen gebildet hatten, gehörten doch auch und nicht zuletzt zu den Gütern, welche sie in diese Einsamkeit flüchteten und mit treuem Schwerte vertheidigten. Sie waren ja vor Allem Christen, die sich um das gefährdete Heiligthum der Kirche drängten, und mit der Kirche war die Kunst untrennbar verbunden. Und als nun Gott ihren Waffen Erfolg schenkte, als sie den Jahrhunderte langen Siegeskampf begannen, in dem sie den verlorenen Boden schrittweise wieder eroberten, war die erste Aufgabe nach jeder Besitzergreifung, neben den Burgen auch Kirchen und Klöster zu bauen, theils als Mittel der Colonisation und Befestigung, theils aber auch um dem Herrn der Heerschaaren Dank zu sagen und einen Theil der Kriegsbeute seinem Dienste zu weihen. Die Baukunst erhielt dadurch eine besondere Bedeutung und neuerrichtete Gebäude werden häufiger als in andern Ländern von den Chronisten erwähnt. Könnten wir ihren Worten ganz trauen, so müsste man annehmen, dass schon die ersten unter diesen siegreich vor-

der einheimischen Monumente vorarbeiten sollte. Diese Monumentos architectonicos de España, publicados de Real orden werden künftig einen festen Boden für die Kunstgeschichte bilden, sind aber erst zum kleinen Theil und ohne systematische Ordnung erschienen. Von deutschen Werken gewährt Passavant's Christl. Kunst in Spanien für Architektur soviel wie nichts; Guhl's unten zu erwähnende Aufsätze über die Kathedralen von Burgos und Toledo sind zwar sehr schätzenswerthe, aber doch vereinzelte Mittheilungen. Ich habe mich daher nur auf einen allgemeinen Umriss des geschichtlichen Ganges beschränkt. Wer detaillirtere Angaben zu haben wünscht, findet sie bei Caveda, oder auch bei Kugler (Gesch. d. Baukunst Bd. II. S. 233 und Bd. III. S. 512 ff.), der mit bewundernswerthem Fleisse den Versuch gemacht hat, den unvollkommenen Nachrichten jener spanischen Schriftsteller eine wissenschaftliche Ordnung abzugewinnen.

dringenden Fürsten einen hohen Grad architektonischer Prachtliebe besassen. Der Palast, welchen Don Alonso der Keusche (791—843) in Oviedo errichten liess, wird als eine umfangreiche Anlage mit Lustgärten und öffentlichen Bädern, die Kirchen werden als Wunderwerke geschildert, zu deren Lobe würdige Worte fehlten. Zum Glück gestatten uns einige noch aus dieser Zeit erhaltene Kirchen diese Bewunderung auf das richtige Maass zurückzuführen. Die interessanteste derselben ist S. Maria von Naranco, deren Gestalt ganz mit der Beschreibung des Chronisten übereinstimmt*) und deren Stiftung im Jahre 843 auch durch eine neuerlich aufgefundene Inschrift bestätiget wird. Sie ist des Lobes nicht unwerth; es ist ein einschiffiger Hauptraum, im Innern auf allen vier Seiten von kannellirten Säulen mit Rundbögen begrenzt, von denen einer in das Sanctuarium führt. Alle Theile sind überwölbt, und das Ganze ist ungeachtet der Soliditӓt, welche die Jahrhunderte überdauert hat, doch nicht schwerfällig, dabei aber freilich von sehr kleinen Verhältnissen und durchweg höchst spärlich ornamentirt, im Aeussern gradezu nackt. Da der Chronist hinzufügt, dass ein ähnliches Gebäude in Spanien nicht zu finden sein möchte, da er es also über alle früheren und gleichzeitigen Kirchen stellt, und die wunderbare Schönheit und den vollendeten Reiz rühmt ohne die Kleinheit der Dimensionen und die grosse Einfachheit des Schmuckes zu erwähnen, werden wir annehmen müssen, dass dies allgemeine Eigenschaften dieser ersten Bauzeit waren. Auch bestätigen dies die beiden sehr ähnlichen und gleichzeitigen Kirchen, San Miguel in Lino mit einem hochgelegenen Chore und die noch kleinere Kapelle San Cristina im Bezirke von Lena**). Ueberhaupt waren die meisten Kirchen dieser Frühzeit einschiffig. Von dreischiffigen kennen

*) Mirae pulcritudinis perfectique decoris; et ut alia taceam cum pluribus centris forniceis concamerata sine calce lapide constructa. Cui si aliquis aedificium consimilare voluerit, in Hispania non inveniet. So die Chronik Bischof Sebastians bei Schäfer Gesch. v. Span. II. 251. Ob die Wölbung „sine calce“ noch erhalten ist und welche Bewandniss es damit hat, lässt Caveda's Beschreibung (S. 36) nicht ersehen.

**) Vgl. Lief. 9 der Monumentos. Der einschiffige Raum hat hier durch Vorlagen auf allen vier Seiten eine kreuzförmige Gestalt, das Gewölbe des Hauptraumes ist ein Tonnengewölbe mit Gurten.

wir zwei, S. Salvador zu Valdedios, 892 geweihet und die gleichzeitige und gleichnamige Kirche zu Priesca. Es sind vollständige Basiliken mit dem Narthex, mit drei durch schwere viereckige Pfeiler getrennten Schiffen und einem viereckigen, über einer Krypta gelegenen Altarraume. Scheidbögen und Fenster sind halbkreisförmig, die Portale oft bloss mit gradem Sturze, die Schiffe mit Tonnengewölben gedeckt*). Die Technik hat noch nicht alle Vorzüge der römischen verloren; die Mauern sind aus kleinen Bruchsteinen oder Ziegeln zusammengesetzt, Pfeiler und ähnliche Theile aus wohlbehauenen Quadern, der Keilschnitt ist unvergessen, die Kapitäle sind meistens korinthisirend, doch kommen auch andere gedrückte und schwerfällige Formen, wie stumpfe umgekehrte Kegel oder dem Würfel sich annähernd, vor. Aber die Kleinheit der Dimensionen und die Schmucklosigkeit bleibt dieselbe wie bei jenen einschiffigen Kirchen und der Charakter der Bauten entspricht einer Zeit ernster Kämpfe. Jener römischen Technik wird es zuzuschreiben sein, dass Abderraman II. von Cordoba am Ende des X. Jahrhunderts von dem Könige von Leon zwölf Baumeister erbat und erhielt.

Im Laufe des X. und XI. Jahrhunderts bemerkt man ein allmäliges Abnehmen dieser römischen Traditionen und eine grössere Rohheit, demnächst aber gegen Ende des letzten den Beginn einer günstigen Umwandlung. Die ganze Anlage wird belebter; sie erhält Kreuzgestalt, an Stelle des rechtwinkeligen Chorraumes eine halbkreisförmige oder polygone Apsis, an Stelle des Tonnengewölbes eine höher gelegene grade Decke mit grösseren Oberlichtern. Die Wände werden mit Blendarcaden, die viereckigen Pfeiler mit angelegten Halbsäulen versehen, auf der Vierung des Kreuzes hebt sich oft ein mächtiger Kuppelthurm. Die Kapitäle bleiben zwar noch oft korinthisirend, nehmen aber auch mannigfach wechselnde Formen, oft mit phantastischen, menschlichen und thierischen Gestalten an. Ueberhaupt wird die Ornamention reicher, wenn auch zunächst noch in schwankenden willkürlichen Formen und mit unklaren, symbolischen Andeu-

*) Caveda S. 37. Nach einer beiläufigen Aeusserung S. 138 scheint es, als ob auch die in Südfrankreich vorherrschende Ueberwölbung der Seitenschiffe mit halben Tonnengewölben hier vorkomme.

tungen. Mit einem Worte an die Stelle der früheren, alterthümlichen Einfachheit tritt der romanische Styl in ähnlicher Gestalt wie jenseits der Pyrenäen. Ohne Zweifel waren es innere Gründe, welche zunächst den Anstoss zu diesen Neuerungen gaben. Der romantische Geist, der sich über die abendländische Christenheit verbreitete, fand hier einen sehr günstigen Boden. Der fast ununterbrochene Kampf gegen die Mauren, das Bewusstsein, für die Ehre Gottes und im Schutze seiner Heiligen zu streiten, die abenteuerlichen Wechselfälle solches ritterlichen Krieges, in denen man gern Wunder sah, das fremdartige Wesen der Feinde selbst, alles gab der Phantasie einen höhern Schwung, der auch in der Kirchenarchitektur das Bedürfniss nach überraschenden, anregenden Formen erweckte. Bei der Befriedigung dieses unbestimmten Bedürfnisses machte sich dann aber sofort der Einfluss der schon weiter entwickelten nordischen Bauschulen geltend.

Zuerst geschah dies ohne Zweifel in den nordöstlichen, am Fusse der Pyrenäen gelegenen Provinzen, welche seit den Tagen Karls des Grossen, der hier seine spanische Mark gegründet hatte, fortwährend im engen Zusammenhange mit dem südlichen Frankreich standen. Bis zum XII. Jahrhundert gehörten sie zur Erzdiöcese von Narbonne, von da an wurde ein Wechselverkehr dadurch unterhalten, dass die Grafen von Barcelona zugleich grössere oder kleinere Territorien in der Provence besassen. Daher mag es kommen, dass die ältesten Kirchen dieser Gegend, wie die spanischen Schriftsteller sich ausdrücken, mehr an nordische Feudalität, als an die schlichte Weise der Gothen erinnern, und dass einige derselben ungewöhnliche, sonst in Spanien unbekannte Formen zeigen, z. B. die Kathedrale von Jaca und die Klosterkirche von Ripoll den Wechsel von Pfeilern und Säulen. Häufig aber beruhete hier sowohl wie in den westlicheren Theilen des Königreiches der fremde Einfluss auf ganz persönlichen Beziehungen. Theils waren es französische Geistliche, welche hier zu Würden gelangten, theils fremde Ritter, welche, durch den Kampf gegen die Mauren hieher gelockt, Ansehen und Herrschaft erwarben und nun sowohl aus Vorliebe für die Kunst ihrer Heimath, als weil es unter dem krieggewöhnten Volke an

kunstgeübten Händen fehlte, Meister und Werkleute von dorther beriefen. In einzelnen Fällen wird dies von den Chronisten ausdrücklich erzählt, wie bei der Kathedrale von Taragona, welche ein Graf Robert aus der Normandie, dem der Erzbischof diese den Mauren abgenommene Stadt zu Lehn übertragen hatte, seit 1131 mit normannischen Arbeitern erbaute. In andern schliessen spanische Schriftsteller aus dem Namen des Baumeisters auf einen auswärtigen Ursprung, wie bei jenem Pedro Vitamben, der im XI. Jahrhundert die geräumige, aber finstere Kirche S. Isidoro zu Leon erbaute. In noch andern endlich ist es wenigstens sehr wahrscheinlich, wie z. B. bei der Herstellung der von den Arabern zerstörten Städte Salamanca, Avila und Segovia, welche Alonso IV. († 1109) seinem Eidam, dem Grafen Ramon von Burgund übertrug, dem überdies bei der Kathedrale von Salamanca ein französischer Bischof zur Seite stand. Jedenfalls deutet die grosse Mannigfaltigkeit der Formen in den Bauten des XII. Jahrhunderts auf solche vereinzelte Einflüsse hin. Die Kathedrale von Taragona ist im Wesentlichen ein nordfranzösischer Bau; breite, eckige Pfeiler, ringsum mit halbsäulenartigen, auf der Frontseite verdoppelten und hochhinaufsteigenden Diensten besetzt, tragen die Rippen des Kreuzgewölbes und die weitgespannten, wohlprofilirten Scheidbögen. Diese sowohl, als die übrigens schon schlank gebildeten Fenster sind rundbogig. Auf der Vierung erhebt sich eine achteckige Kuppel, die Apsis des Chors ist aber halbkreisförmig. Man darf annehmen, dass der Bau im Laufe des XII. Jahrhunderts unter fortdauerndem französischem Einflusse langsam fortgeschritten ist; und seine Façade mit dem spitzbogigen mit Bildwerk und phantastischem Spitzgiebel ausgestatteten Portale erst im XIII. Jahrhundert erhalten hat*). Sehr ähnlich scheint die Kathedrale von Salamanca, die auch in der Behandlung der Kapitäle die nordfranzösische Schule erkennen lässt**). In Segovia lassen die Kirchen S. Millan, S. Lorenzo,

*) Zeichnungen bei de Laborde p. 60, 61 und danach die Innenansicht in Guhl's (Lübke's) Atlas p. 42. Kugler's Vermuthung (Gesch. d. Baukunst II. S. 236), dass ursprünglich ein Tonnengewölbe beabsichtigt sei, ist nicht unwahrscheinlich.

**) Monumentos Lief. 18.

S. Martin*) einen südfranzösischen, jedoch mannigfach modificirten Einfluss erkennen. Sie sind dreischiffig, mit niedrigen Seitenschiffen, aber ohne Oberlichter, mit einem, jedoch nicht ausladenden Kreuzschiffe, einer Kuppel auf der Vierung, übrigens aber mit grader Decke, und endlich mit drei Conchen schliessend. In S. Millan und in S. Martin zeigen besonders die schönen rundbogigen Portale mit der reichen Entfaltung der Archivolten bei mässiger Vertiefung, in der letzten auch mit langgezogenen Statuen den französischen Einfluss. Beide Kirchen haben durchaus keine Seitenfenster, sondern erhalten alles Licht von Westen und Osten, was damit zusammenhängt, dass nach einer in dieser Provinz und in der benachbarten von Guadalajara herrschenden Sitte auf beiden Seiten offene, von Pfeilern und Säulen gebildete Portiken angelegt sind. Bei S. Lorenzo, wo diese Anlage fehlt, bestehen die Fenster in schmalen rundbogigen Oeffnungen, die aber von einer breiteren auf Säulen ruhenden Arcade umgeben sind. Die Kapitäle sind mannichfach bald mit Rankengewinden oder Blattwerk, bald mit phantastischen Thiergestalten, die Bögen häufig mit Zickzacklinien geschmückt, die Conchen äusserlich durch Halbsäulen, die bis an das Dach reichen, getheilt, die Gesimse mit Damenbrettmustern, auch wohl mit Consolen verziert.

Sehr bestimmt ist der südfranzösische Charakter am Chore des berühmten Nonnenklosters de las Huelgas bei Burgos, der seit 1180 errichtet ist, in dem ganz wie in der Kathedrale der Altstadt Carcassone oder in St. Philibert in Tournus auf den Kapitälen der achteckigen Pfeiler eine Halbsäule ohne Basis aufsteht**), welche ohne Zweifel darauf berechnet war, die Quergurten eines, später durch ein Kreuzgewölbe ersetzten Tonnengewölbes zu tragen.

Indessen sind diese Anklänge an südfranzösische Bauweise nicht so vorherrschend, wie man es nach der geographischen Nähe annehmen könnte, vielmehr mischen sich damit häufig mehr ger-

*) Daselbst S. Millan Lief. 3, 12, 15. S. Lorenzo 4, 7, 8. S. Martin 5, 16. Vgl. auch Gailhabaud, l'arch. du V. au XVI. siècle und Chapuy m. a. mon. 186.

**) Vgl. den Chor bei Villa Amil Vol. II. S. 2 mit der Säule aus Carcassonne bei Viollet-le-Duc III. 494.

manische, auf Deutschland oder das nördliche Frankreich hinweisende Züge. So haben in der noch ziemlich frühen romanischen Kirche S. Maria de Villamayor*) die Kapitäle durchweg die aus dem Würfel und Kelch zusammengesetzte Form, die Bogenfriese eine Profilirung und Ausstattung des Gesimses, wie sie nur in Deutschland vorzukommen pflegen. Aehnliche nordische Motive haben die Kreuzgänge des schon erwähnten Klosters de las Huelgas und des ebenfalls castilischen Klosters Benevivere**). Ein schönes reiches Portal nordisch-romanischen Styls fand Guhl in einer Kapelle des Domes zu Burgos, offenbar als Ueberrest eines früheren Baues, und ein ähnliches mit Eckblättern der Basis steht an der Kirche S. Pedro in Olite im Königreiche Navarra***). In allen diesen Bauten, welcher Schule sie sich auch anschliessen, zeigt sich eine phantastische Neigung, namentlich kommt es oft vor, dass die Arbeiter eine Ueberraschung hervorzubringen gesucht haben, indem sie dem Steine eine Form gaben, die von gewissen Punkten aus das Bild einer thierischen Gestalt oder menschlicher Gesichtszüge mehr andeutet als darstellt †).

Anfangs hatte schon der Hass der streitenden Völker die christliche Architektur vor jedem maurischen Einflusse bewahrt. Allmälig aber milderte sich die Schroffheit des Gegensatzes. Die Kriege führten zu Friedensschlüssen und Verträgen, die inneren Zwistigkeiten der Christen und Mauren unter einander zu vorübergehender Waffengemeinschaft mit den bisherigen Feinden, und als endlich am Ende des XI. Jahrhunderts Alfons VI. Toledo, die Residenz eines Kalifen, eroberte und aus maurischem Palaste auch über maurische Unterthanen herrschte, als er Münzen mit lateinischer und arabischer Inschrift prägen liess, und eine Kalifentochter auf seinen Thron erhob, hatte man keine Ursache, die an sich harmlose Eleganz maurischer Formen völlig zu verschmähen. In der That finden wir nun besonders in dieser erst neuerlich den Mauren abgewonnenen Stadt, aber auch wohl ausserhalb

*) Monumentos. Lief. 16. 19.

**) Villa Amil I. Taf. 5.

***) Villa Amil III. Taf. 43.

†) Beispiele aus S. M. de Villamayor und aus der alten Kathedrale von Salamanca in den Monumentos Lief. 19 u. 18.

derselben, maurische Formen angewandt. Die mit musivischen Zierrathen so reich und geschmackvoll ausgelegten maurischen Thürme wurden nicht nur, wo man sie vorfand, zu Glockenthürmen benutzt, sondern nicht selten auch bei neuer Anlegung derselben nachgeahmt, so an S. Roman in Toledo, S. Pablo in Saragossa, S. Miguel in Guadalajara, S. Maria de Illescas*). Kuppeln in jener maurischen leichten Construction, die in den Winkeln der viereckigen Grundmauern bloss durch dreieckige Gebälklagen in's Achteck umsetzen, Stalaktitenbögen, die bald zu Friesen, bald sogar als Kapitälschmuck dienen, kommen sehr häufig vor. Fenster im maurischen Kleeblatt- oder zugespitzten Hufeisenbogen sind an den Chören vieler Kirchen zu Toledo nachzuweisen**). An S. Leocadia daselbst ist der Chor (ein Ueberrest der von Alfons VI. gleich nach der Eroberung erbauten Kirche) mit vier Reihen solcher theils blinder, theils wirklicher Fenstern ausgestattet, und die Dominicanerkirche zu Calatayud, ein Polygonbau mit Kapellen zwischen den Strebepfeilern, ist auf's Reichste mit maurischen Ornamenten, mit diagonalem Netzwerk und mit Arcaden von maurisch gebrochenen Bögen geschmückt***). Bei dieser vereinzelten, gleichsam zufälligen Verwendung maurischer Formen, die vielleicht, wie man vermuthet hat, von mozarabischen, d. h. aus maurischem Blute abstammenden Meistern ausging, behielt es aber sein Bewenden. Ein neuer, gemischter Styl wie unter den Normannen in Sicilien entstand daraus nicht, und die christliche Architektur ging unbeirrt durch jene ihr hin und wieder eingefügten fremdartigen Zusätze ihren Entwickelungsgang weiter, vom einfacheren romanischen zum reichgeschmückten, schon mit Spitzbögen gemischten Uebergangsstyl und endlich zur Gothik in ihren verschiedenen Phasen.

Genaue chronologische Untersuchungen, welche uns einen Einblick in das Einzelne dieser Entwickelung und ein Urtheil darüber gewährten, in wie weit einheimische Meister diese Fortschritte geleitet oder fremde Einflüsse den Anstoss gegeben haben, besitzen wir nicht. Im Anfange des XIII. Jahrhunderts

*) Villa Amil III. 25 u. 93. II. 42 u. 55.

**) Monumentos Lief. 23.

***) Villa Amil, S. Leocadia III. 49, Calatayud II. 26.

scheint die Bauweise noch eine sehr einfache gewesen zu sein. Die Templerkirche zu Segovia, 1204 begonnen, nach der Weise dieses Ordens ein Polygonbau, zwölfeckig, mit niedrigerem, durch ein Tonnengewölbe gedecktem Umgange und hoher, von Gurten durchzogener Kuppel, ist noch ganz romanisch, nur das Portal ist spitzbogig*). Die Kirche S. Maria de Valdedios, im Bezirke von Villaviciosa, angeblich 1218 vollendet**), ein dreischiffiges Langhaus mit kräftig gebildeten Pfeilern, stark ausladenden Kreuzarmen und drei Conchen, ist ebenfalls noch ein streng romanischer Bau mit einem rundbogigen, mit Zickzackornamenten geschmückten Portale und rundbogigen Arcaden und Fenstern, dem das auf Halbsäulen und Consolen ruhende spitzbogige Rippengewölbe erst später eingebaut sein wird.

Um diese Zeit trat dann aber ein bedeutender Aufschwung der Nation ein, der sofort auch auf die Baukunst zurückwirkte. Die sonst so häufig uneinigen christlichen Fürsten waren endlich einmal mit ihrer ganzen Kraft dem gemeinsamen Feinde entgegengetreten und hatten ihm bei las Navas de Tolosa im Jahre 1212 eine Niederlage beigebracht, von der er sich nicht wieder erholen konnte und in deren weiterer Folge der edle, nachher heilig gesprochene Fernando III., König der jetzt für immer verbundenen Reiche von Leon und Castilien, die maurischen Königreiche Murcia, Jaen, Cordoba und Sevilla eroberte, so dass endlich auch der letzte arabische Herrscher, der König von Granada, zu einer bedingten Unterwerfung gezwungen wurde. Dieser Sieg der christlichen Waffen wurde mit frommer Dankbarkeit empfunden, und es verbreitete sich ein Eifer, die Beute und die wachsenden Reichthümer zu Stiftungen und Kirchenbauten zu verwenden, welcher die Aufmerksamkeit der Chronisten und selbst der Gesetzgeber erweckte. Lucas von Tuy, dessen Chronik mit dem Jahre 1239 anhebt, rühmt diese Zeit wegen der vielen, zum Theil von ihm namentlich aufgezählten Kirchen, welche unter reichen Beisteuern des Königs mit „bewundernswerther Kunst" erbaut wurden, und Alfons der Weise, der Sohn Ferdinand's (1262 bis 1284), hielt es bei dem allgemeinen Andrange zu kirchlichen Stif-

*) Gailhabaud a. a. O.
**) Caveda S. 77. Monumentos Lief. 11 u. 13.

tungen für nöthig, das dabei zu beobachtende Verfahren durch gesetzliche Vorschriften zu regeln.

Dieser kirchliche Sinn hemmte aber keineswegs die rüstige Thatkraft. Alle Stände fühlten sich durch den Sieg gehoben und ermuthigt; Handel und Gewerbe blüheten, zum Theil durch den Kunstfleiss der unterworfenen Mauren belebt, in den Seehäfen wuchs die Zahl der Schiffe. Die Nation war in der Bedrängniss des Krieges schneller gereift; trotz ihres aristokratischen Sinnes griff die Verschiedenheit der Stände hier nicht so tief ein, wie in den nordischen Ländern. Während das Ritterthum dort eine gesonderte Welt mit andern Anschauungen und sittlichen Begriffen bildete, aus der auch eine eigene, dem Volke fremde Poesie hervorging, hatten hier alle Stände gemeinschaftlich gekämpft, dieselben Anregungen erfahren, und es war dadurch eine zugleich volksthümliche und doch ritterliche Dichtung entstanden, welche, indem sie die Heldenthaten der ritterlichen Vorkämpfer in schlichter Sprache für Alle verständlich erzählte, in Aller Munde war und auf Alle dieselbe anregende Wirkung ausübte. Dazu kam dann die grössere Oeffentlichkeit des Lebens, welche die westgothischen Gesetze, und der feinere bildungsfähige Sinn des niederen Volkes, welchen hier wie in Italien die Gunst der Natur gewährte. Dies alles hatte denn auch die Landessprache so sehr gefördert, dass derselbe Alfons, der jenen übermässigen Eifer der Kirchenstiftungen leiten zu müssen glaubte, schon der Nation das Geschenk machen konnte, die Landessprache in die Gesetzgebung und den Gerichtsgebrauch einzuführen. Zugleich aber wuchs sowohl der Verkehr mit den andern abendländischen Völkern, als das Ansehen der spanischen Nation im Auslande. Seitdem Innocenz III. auch dem Kampfe gegen die spanischen Araber die Vergünstigungen der Kreuzzüge eingeräumt hatte, strömten die frommen und kampflustigen Ritter aller Länder, denen der Orient keine Lorbeern mehr bot, in grosser Zahl hierher, so dass man die Fremden nach Hunderttausenden zählen konnte. Seitdem ferner die meisten der kleinen Territorien zu zwei grossen Königreichen zusammengeschmolzen waren, gewannen auch ihre Beziehungen zu den andern abendländischen Nationen eine höhere Bedeutung. Deutsche und französische Prinzessinnen wechselten auf den spa-

nischen Thronen. Alfons der Weise von Castilien, der Sohn einer Hohenstaufin, verdankte es nicht bloss diesem Umstande, sondern mehr seinem Rufe und seiner Macht, dass die Augen der deutschen Fürsten bei der Erledigung des kaiserlichen Thrones sich zu ihm wendeten. Seine Wahl war zwar nur das Werk einer Minorität und er selbst fand sich nicht in der Lage, seine Rechte in Deutschland persönlich geltend zu machen. Aber dennoch trug der Kaisertitel dazu bei, das Selbstbewusstsein der Nation zu erhöhen. Wichtiger aber war es, dass die Könige von Aragon, nachdem sie schon Majorca und Minorca erworben hatten, von den gegen die französische Herrschaft empörten Sicilianern auf den Thron ihrer Insel berufen wurden, und sich lange darauf erhielten.

Die Wirkung jenes kirchlichen Eifers und dieser günstigen Umstände bestand zunächst in einer Steigerung der Pracht des romanischen Styles. Unzählige Kirchen wurden mit neuen und reichgeschmückten Façaden, rundbogigen Portalen, Kuppeln auf der Vierung des Kreuzes ausgestattet. An der Stiftskirche zu Toro ist die Kuppel von vier Eckthürmchen flankirt und durchweg von zwei Reihen spitzbogiger, mit Säulen besetzter Fenster, an den Domen von Salamanca und von Zamora sind sie von Thürmchen umgeben und mit einer reichen, arabischem Geschmack verwandten, Decoration ausgestattet. Sehr eigenthümlich ist die Façade, welche die ebenerwähnte Kathedrale von Zamora in dieser Zeit erhielt. Die breite, von flachem Giebel gedeckte Wand, an welcher halbsäulenartige Streben die Grenze der Schiffe andeuten, giebt eine lombardische Reminiscenz, aber das mächtige tiefeingehende rundbogige Portal, die wohlgebildeten Spitzbögen der an den Seitenschiffen angebrachten Blendnischen und die oberen rundbogigen Fenster erinnern durch ihre kräftige Bildung mehr an nordfranzösische Bauten*). Auch die Magdalenenkirche derselben Stadt**) ist ein reicher, noch im Wesentlichen romanischer Bau, das einzige ziemlich breite Schiff flach gedeckt, der Chor mit spitzbogigem Tonnengewölbe, die polygone Apsis mit

*) Etwa der Champagne und Picardie z. B. S. Remy in Rheims. Abbild. des Portals bei Villa Amil Band I. und in Kugler's Atlas, Taf. 82.

**) Nach Villa Amil Bd. II. Lief. 3, bei Kugler Baukunst a. a. O.

eben solchen Fenstern, schlanken Ringsäulen und einem Rippengewölbe. Ueberaus prachtvoll ist das rundbogige Portal der Südseite, auf welcher dann auch breite zweitheilige, zwar rundbogige, aber mit Maasswerk versehene Fenster vorkommen, welche schon auf eine spätere Zeit des XIII. Jahrhunderts schliessen lassen.

Neben diesen im Wesentlichen noch romanischen Bauten war dann aber auch der gothische Styl in Anwendung gekommen, und zwar wahrscheinlich zuerst am Dome zu Burgos*), dessen Inneres noch jetzt grossentheils aus dieser ersten Bauzeit stammt. Er wurde im Jahre 1221 durch Ferdinand III. gegründet und zwar, wie die Dotationsurkunde sagt, in dankbarer Anerkennung dafür, dass der Bischof Maurizio ihm kurz vorher (1219) mit beschwerlicher Reise nach Deutschland seine Gemahlin, Beatrix, Tochter König Philipp's von Schwaben, zugeführt habe. Die Vermuthung eines deutschen Einflusses, welche sich an diesen Hergang knüpfen liesse, wird indessen durch das Gebäude selbst nicht bestätigt, seine Formen weisen mehr auf Frankreich hin, als auf Deutschland, wo der gothische Styl damals noch kaum bekannt war**).

Der Bau wurde sehr rasch betrieben; schon 1229 hielt das Kapitel seinen Einzug, und beim Tode des Bischofs 1238 war der ganze Körper des Gebäudes vollendet. An dem äussern Schmucke fehlte ohne Zweifel noch viel, das Innere ist dagegen im Wesentlichen aus einem Gusse. Die Anlage ist völlig die einer französischen Kathedrale; ein dreischiffiges Langhaus, das Mittelschiff

*) Vgl. über denselben die Nachrichten und Risse von Guhl in der Zeitschrift für Bauwesen, VIII. (1858) S. 63. Bei Villa Amil in Vol. I. zu S. 65, 85, 95 Vol. II. 6, 18, 30, 45 verschiedene Ansichten, grossentheils freilich späterer Zusätze.

**) Die Uebereinstimmung des Domes von Burgos mit dem zu Magdeburg, welche Guhl annimmt, ist (wie schon Kugler Baukunst III. 513 bemerkt) jedenfalls viel geringer wie die mit einer ganzen Zahl französischer Kathedralen. Das Langhaus mit seinen Triforien hatte in Deutschland im Jahre 1219 kein einziges Vorbild und selbst die Choranlage ist wesentlich verschieden von der zu Magdeburg und gleicht mehr der der Kath. zu Rheims. — Der Bischof Maurizio war übrigens ein Engländer oder Franzose, denn darüber schwanken die Angaben, und hatte daher muthmasslich viel tiefere Eindrücke englisch-französischer als deutscher Baukunst.

doppelt so breit wie Pfeilerabstand und Seitenschiffe, im Westen schon ursprünglich auf die Anlage zweier Thürme berechnet, ein Kreuzschiff von Mittelschiffbreite, der Chor innerlich von fünf Seiten des Zehnecks begrenzt, mit einem Umgange und ursprünglich mit dem Kranze von fünf Kapellen, die nur dadurch von französischer Sitte abweichen, dass ihre Polygonschlüsse nicht zwischen die Strebepfeiler, sondern an das äusserste Ende derselben gelegt, die Kapellen also sehr viel tiefer gehalten sind. Der Chorschluss erscheint als der älteste Theil, das Maasswerk der Kapellenfenster ist primitivster Art, die Dienste des Umganges sind romanische Säulen mit verzierten Stämmen und korinthisirenden Kapitälen. Alle übrigen Pfeiler sind dagegen runden Kerns, die am Chore mit acht, die im Schiffe mit zwölf Diensten, welche auch zu den oberen Gewölben hinaufsteigen, aber wie in den früheren französischen Bauten durch die unteren Kapitäle unterbrochen sind. Die Arcaden bilden gedrückte Spitzbögen mit sehr einfacher Profilirung, das Triforium mit fünf kleinen, von einem grössern Spitzbogen umspannten Arcaden und mit einzelnen Rosetten im Bogenfelde ist ziemlich schwerfällig, die Oberlichter sind nur zweitheilig, und die Kreuzgewölbe einfachster Art mit wenig entwickelter Bildung der Rippen. Das Ganze trägt daher den Charakter früher Gothik. Auch im Aeussern deuten alle älteren Theile auf solche Frühzeit, die unverzierten Strebebögen, das Portal des nördlichen Kreuzschiffes mit seiner Statuenreihe zwischen streng stylisirten Säulen, das über demselben befindliche dreitheilige, des Maasswerks entbehrende Fenster. Die westliche Façade, die leider durch eine unglaubliche Barbarei des Domkapitels im Jahre 1794 ihres Portalschmuckes beraubt ist, erinnert, abgesehen von den Thürmen in ihrer strengen und kräftigen Haltung, noch an die von Rheims. Bei der künstlerischen Bedeutung der zum Theil auf Kosten des älteren Baues später hinzugefügten Kapellen oder bei der berühmten Kuppel, welche nach dem Einsturze einer älteren Anlage im Jahre 1539 durch den Burgunder Philipp von Vigarni hergestellt wurde, darf ich mich hier nicht aufhalten, um zu der zweiten nicht minder berühmten, etwa gleichzeitigen Kathedrale überzugehen, zu der von Toledo. Auch ihre Gründung fiel in die Regierung Ferdinand's des Heiligen, wenig später als die

der Kathedrale von Burgos, in das Jahr 1227, und dass auch hier der Bau im Anfange ziemlich rasch fortschritt, lässt die Aeusserung des bereits erwähnten Chronisten Lucas von Tuy (um 1239) vermuthen, der sie in der Reihe der von ihm genannten Prachtbauten seiner Zeit schon und noch vor der Kathedrale von Burgos nennt. Später mag sie langsamer der Vollendung entgegengegangen sein*). Die Dimensionen sind höchst bedeutend; die Länge beträgt (nach den unverdächtigen Angaben spanischer Schriftsteller) 404, die Breite des Kreuzschiffes 204, die Höhe es Mittelschiffes, dessen Breite fast der im Kölner Dome gleichkommt, 120 Fuss**). Das Aeussere ist in sehr verschiedenen Zeiten ausgeführt und macht nicht den bedeutenden Eindruck wie an der kleineren Kathedrale von Burgos; das Innere dagegen ist einheitlich und von grosser Wirkung. Der Meister hatte sich offenbar die mächtigsten unter den damals eben in Frankreich entstehenden Domen zum Vorbilde genommen, namentlich Notre-Dame von Paris, jedoch so, dass er dabei überall auf die Neuerungen und Verbesserungen einging, welche an andern Orten bereits ausgeführt oder projectirt waren. Der Grundriss ist im Wesentlichen der der Pariser Kathedrale, ein fünfschiffiges Langhaus, mit kleinen Kapellen zwischen den Strebepfeilern; ein Kreuzschiff, das mit den Aussenmauern des Langhauses in gleicher Flucht liegt, ein geräumiger Chor, um dessen innere Rundung sich beide Seitenschiffe herumlegen und so einen doppelten Umgang und den Schluss mit einem breiten Halbkreise bilden. Schon an dem Grundplane ist jedoch die Aenderung getroffen, dass die Stellung der Pfeiler nicht mehr die enge, dem Quadrate

*) Der Baumeister Pedro Perez ist nicht, wie man gewöhnlich angiebt, der Anfänger des Domes, da er zufolge der Inschrift auf seinem Grabsteine (abgedruckt in der Zeitschrift El arte en España, 1862, S. 37) im Jahre 1327 starb. Da er aber darin als der bezeichnet wird: qui presens templum construxit, so wird er einen grossen Theil gebaut haben, wahrscheinlich das Langhaus.

**) Guhl hat bei seinem Aufsatze in der Zeitschrift für Bauwesen Band IX. (1859) Col. 337 ff. das Verdienst, zuerst einen Grundriss, freilich, wie er selbst bemerkt, ohne genaue Messungen, und einige architektonische Details publicirt zu haben. Unter den sehr zahlreichen malerischen Ansichten aus diesem Dome bei Villa Amil sind besonders die Vol. II. S. 85. 89 und Vol. III. S. 11 wichtig, indem sie in Verbindung mit Chapuy m. a. pitt. Nro. 87 eine ziemlich ausreichende Anschauung des Innern gewähren.



der Seitenschiffbreite entsprechende, sondern eine etwas weitere, und dass das Mittelschiff statt mit den schweren sechstheiligen, mit schmaleren Kreuzgewölben gedeckt ist. Die Pfeiler sind auch nicht mehr, wie in Paris, stämmige Rundsäulen, sondern wie schon in den Domen von Bourges und le Mans, runden Kerns und mit zwölf theils stärkeren, theils schwächeren Dreiviertelsäulen umstellt, an deren Stelle im Umgange des Chors wegen der complicirten Wölbung sogar sechszehn dünnere Dienste treten. Das Höhenverhältniss der Schiffe ist äusserlich genommen dasselbe wie in Paris, so dass sie stufenweise emporsteigen, das innere Seitenschiff über das äussere, das Mittelschiff dann wieder über jenes. Aber indem die Anlage einer Empore fehlt und das innere Seitenschiff ohne Unterbrechung bis zu der Höhe aufsteigt, welche dort das Gewölbe der Gallerie bildet, und nun oberhalb des niedrigen äusseren Seitenschiffes Triforien und Oberlichter hat, wie das Mittelschiff, entsteht dadurch eine ganz andere, viel luftigere Wirkung. Es ist dies das System, welches in Frankreich selbst nur ein Mal, nämlich in der Kathedrale von Bourges, angewendet ist, welche wahrscheinlich um dieselbe Zeit im Bau begriffen war. Auch der Chor weicht von dem in Notre-Dame zu Paris ab, indem die Schwierigkeiten, welche die Ueberwölbung des runden Umganges darbot, in anderer, mit dem kurz vorher erbauten Chore der Kathedrale in Mans ziemlich übereinstimmender Weise dadurch beseitigt sind, dass mit den viereckigen Gewölbfeldern dazwischen eingeschobene keilförmige alterniren*). Soweit also ein enges Anschliessen an die damalige französische Schule; daneben kommen aber alterthümliche, romanische und endlich selbst maurische Reminiscenzen vor, besonders im Chore, der offenbar der älteste Theil ist. Die Basis der Pfeiler hat noch gedrückte attische Form mit eigenthümlich volutenartig gebogenen Eckverzierungen**), die Arcaden sind in den Höhlungen mit Blumen ausgelegt, wie in England, die Oberlichter des Mittelschiffes durch

*) Vgl. die Grundrisse der Kath. zu Paris und Bourges bei Viollet-le-Duc II. 294. 295, den Durchschnitt von Bourges und den Plan des Chores der Kath. von Mans I. 199. 236.

**) Guhl a. a. O. Col. 357 weist auch hier auf eine ähnliche Form im Dome zu Magdeburg hin. Sie findet sich aber sehr häufig, z. B. in Deutsch-

eine ungleiche Zahl nach der Mitte zu steigender Arcaden, die des Seitenschiffes des geringen Raumes wegen als Rosetten mit einfachem Maasswerk gebildet. Die Triforien endlich bestehen in viereckiger Einrahmung aus sieben auf gekuppelten Säulchen ruhenden Arcaden, und zwar im Mittelschiffe von doppelten, gleichsam übereckgestellten Kleeblattbögen, in den Seitenschiffen aber von den in den maurischen Bauten Spanien's so sehr beliebten steilen fünfblätterigen Zackenbögen. Die in Toledo vorherrschende Neigung zu maurischen Details macht sich also hier mitten im gothischen Bau und, da in jenen Kleeblattbögen Statuen und Büsten angebracht sind, in Verbindung mit der den Arabern versagten Plastik geltend. Von der Vierung an wird der Styl reiner; die Triforien bestehen auf jedem Joche aus zwei Doppelöffnungen, wenn auch noch zum Theil in Kleeblattform, die Oberlichter ebenfalls aus zwei Doppelöffnungen mit einer Rosette im Bogenfelde. Noch weiter nach Westen verschwinden sogar die Triforien, während die Fenster höher und sechstheilig, aber auch hier noch mit sehr strengem geometrischem Maasswerk gefüllt sind. Ueberhaupt macht die Kirche vermöge der grossen Zahl ihrer reichgegliederten Bündelpfeiler, der weitgeschwungenen kräftigen Rippen des einfachen Kreuzgewölbes, bei der ansteigenden Höhe ihrer Schiffe und den wiederholten Oberlichtern einen durchaus würdigen, ernsten Eindruck, dem jene maurisch gebildeten Triforien nicht widersprechen, indem auch sie mit den so sonderbar aus dem Dunkel ihrer Oeffnungen vortretenden plastischen Gebilden eher einen ernsten, sogar trüben Charakter haben. Ausser diesen beiden grossen Kathedralen werden zahlreiche andere gothische Bauten, besonders in den nördlichen Provinzen, noch dem XIII. Jahrhundert angehören, in denen dann jener Anklang an das Maurische, der sich in Toledo einstellte, nicht weiter bemerkt ist. Ich begnüge mich, die alterthümlich strenge Kathedrale von Cuenca, die Pfarrkirchen von S. Gil und S. Esteban zu Burgos zu nennen*).

land in der Klosterkirche zu Bronnbach. Beispiele aus Schlettstadt, Poissy und Langres giebt Viollet-le-Duc II. 134. 135. 138.

*) S. Gil s. bei Guhl in dem Aufsatze über Burgos. Bei Villa Amil gehören hieher S. Esteban I. 91, die Kreuzgänge oder Vorhallen von Huerta

Das vierzehnte Jahrhundert stand in sittlicher Beziehung auch hier hinter dem XIII. zurück; die religiöse und nationale Begeisterung nahm ab, während die wilde Leidenschaftlichkeit der Fürsten, besonders jenes D. Pedro von Castilien, der sich den Namen des Grausamen verdient hat, Thronfolgestreitigkeiten mit ihrem widerlichen Gefolge von Familienhader bis zum eigenhändigen Brudermorde, von Zwiespalt zwischen den Königen und den Grossen hervorrief, welche das Land in beständiger Aufregung und Unruhe erhielten und wiederholt die Einmischung englischer und französischer Heere zur Folge hatten. Allein auch hier wie so oft wirkten diese an sich ungünstigen Ereignisse nicht so nachtheilig auf das Volk, wie man glauben sollte. Die innern Fehden waren vorübergehend, wurden von den Rittern und Söldnerschaaren ausgefochten und vermochten nicht das Anwachsen des materiellen Wohlstandes oder die weitere Entwickelung der geistigen und wissenschaftlichen Bestrebungen, die unter den glücklicheren Verhältnissen des XIII. Jahrhunderts begründet waren, bleibend zu hemmen. Das Schauspiel der verbrecherischen oder unsittlichen Handlungen, welches die Höfe gaben, diente im Allgemeinen nur dazu, das moralische Gefühl zu tieferen Betrachtungen anzuregen. Der Verkehr mit den Fremden endlich erleichterte der spanischen Nation die Theilnahme an den Fortschritten der andern Völker, während es sie zugleich in ihrer abweichenden Eigenthümlichkeit bestärkte, und besonders war die Berührung mit der englisch-französischen Ritterschaft wichtig, deren neu ausgebildete Grundsätze von Ehre und Courtoisie den hiesigen Anschauungen verwandt waren und diese schärfer bestimmten. Wie überall war auch hier das XIV. Jahrhundert die Zeit, in der innerhalb der noch durchweg anerkannten kirchlichen Gesetzlichkeit das Bewusstsein der eigenen Verantwortlichkeit, aber damit auch der höheren Berechtigung der Persönlichkeit erwachte. Indessen war der Gegensatz hier weniger auffallend, weil das persönliche Selbstgefühl von Anfang an stärker und zugleich der

I. S. 56, von S. Salvador in Oña II. S. 41, des Klosters de la Huelgas bei Burgos III. S. 20, die Kirche S. M. zu Olite in Navarra III. S. 41. Ein umfassendes Verzeichniss von Bauten dieser Epoche bei Caveda a. a. O. S. 139.

Geist aristokratischer und kirchlicher Disciplin zu tief begründet war, um durch eine etwas stärkere Betonung des persönlichen Elementes zu leiden.

Der Eifer für kirchliche Stiftungen und kirchliche Kunst erlosch daher keineswegs, nur dass sie, wie auch in den andern Ländern, einen mehr individuellen Ausdruck und Charakter annahmen. Auch hier handelte es sich jetzt seltener um neue Anlage grosser Kathedralen, als um decorative Ausstattung, um Façaden, Portale u. s. w. oder gar um Hinzufügung von Kapellen und andern Nebenbauten, in welchen Einzelne Denkmäler ihrer freigebigen Frömmigkeit stiften wollten. Man strebte daher im Allgemeinen wie bei den andern Völkern nach grösserer Pracht und Eleganz, nach luftigeren, schwunghafteren Verhältnissen. Pfeiler und Dienste wurden auch hier schlanker, die Fenster weiter, die Maasswerkbildungen flüssiger und künstlicher, die Strebepfeiler und Fialen schmuckreicher. Indessen geschah dies nicht ganz in derselben Weise, wie in den andern Ländern. Jene abstracte Gesetzlichkeit der französischen und deutschen Gothik, welche das Princip des Verticalismus und des organischen Zusammenhanges rücksichtslos durchführte, kam hier überall nicht auf, die constructiven Glieder behielten vielmehr noch lange eine einfache, strenge Bildung. Das Innere wurde vermöge der südlichen Vorliebe für das Schattige oft wenig beleuchtet, in gewissen Gegenden blieben sogar die Oberlichter oft fort. Im Aeussern entschloss man sich nur selten zu durchgeführtem Stabwerk, und die Façade hat oft, wie in Italien, ausser dem Portale nur den Schmuck einer Fensterrose. Neben dieser Einfachheit der Anordnung tritt dann aber das Ornament, wo es seine Stelle hat, reich und voll hervor. Die Kapitäle, welche der nordische Verticalismus als störend vermied, wurden beibehalten, ja sogar ziemlich gross gebildet und mit buschigem Laubwerk ausgestattet, und auch sonst liebte man bald schwellend volle, bald übermässig zarte, kokette Formen des Schmuckes. Die künstlichen Gewölbarten, die in Frankreich in dieser Zeit noch äusserst selten waren, wurden hier frühe angewendet, und die Arcaden erhielten oft an ihren Intrados einen Kranz von Hängebögen, deren feine Ausarbeitung sich am Schlusse des Jahrhunderts schon so gesteigert

hatte, dass die Beschreiber sie gern mit der feinen Arbeit der Spitzenklöpplerin vergleichen.

Die Scheu vor maurischen Formen, die sich bisher noch in vielen Gegenden erhalten hatte, verschwand nun völlig. Die grössere Gewöhnung an die in den neu eroberten Provinzen erhaltenen Prachtbauten der Araber und die stärkere Mischung mit maurischem Blute steigerte die Neigung für diese eleganten und bizarren Formen, deren Anwendung jetzt ungefährlich erschien. Peter der Grausame liess den Alcazar von Sevilla ganz in seiner ursprünglichen Weise sorgsam herstellen und die Stifter einzelner Kapellen, selbst solcher, die gothischen Kirchen angebaut wurden, wählten dazu arabische Formen. Es waren auch nicht bloss die Abkömmlinge maurischer Vorfahren, welche sich mit diesen befassten, vielmehr fehlte es auch nicht an christlichen Baumeistern, die sie sich aneigneten. Einen Beweis dafür liefert die Betlehemskapelle im Kloster de las Huelgas bei Burgos, welche auf viereckigen Grundmauern mit achteckiger Kuppel ganz maurisch gehalten, mit Stalaktiten, Hufeisenbögen, diagonalem Netzwerk ausgestattet ist, dabei aber doch in der Behandlung mancher Einzelheiten und in der Einmischung gothischer Giebelblumen einen an diesen abendländischen Styl gewöhnten Architekten verräth*). Bemerkenswerth ist, dass dennoch beide Bauweisen sich im Wesentlichen getrennt halten; man stellt sie nebeneinander, aber sie werden, abgesehen von einzelnen Inconsequenzen, nicht eigentlich gemischt. Indessen mögen die Eigenthümlichkeiten der spanischen Architektur, die wir oben andeuteten und die später sich noch immer mehr ausbildeten, die Vorliebe für das Bizarre, Willkürliche, Abspringende, Ueberfeinerte, für starke Contraste und für die üppige Fülle des Schmuckes auf einer Einwirkung des maurischen Styls beruhen. Ohne Zweifel fehlte es jetzt in Spanien nicht mehr an einheimischen Architekten und die spanischen Schriftsteller haben eine grosse Namenliste derselben zusammengestellt. Indessen lassen viele Kirchen französischen Einfluss, noch mehrere aber die Mitwirkung deutscher und niederländischer Meister vermuthen. Der Namensklang spricht zwar nur ein Mal für einen solchen, bei dem Juan Franch, welcher im

*) S. Villa Amil Vol. II. p. 54.

Jahre 1381 die Arbeiten am Thurme el Micalete zu Valencia übernahm, aber die Anwendung der künstlichen Gewölbarten und gewisser anderer belgischer und deutscher Formen und die bei den Spaniern übliche Bezeichnung des gothischen Styles als des deutschen (aleman), machen es wahrscheinlich, dass sie schon jetzt, wie es im XV. Jahrhundert nachweislich der Fall ist, in grosser Zahl hier waren. Selbst die Kunststücke des Meissels, welche zu jenen spitzenartig feinen Details nöthig waren, sind am Meisten der Technik der deutschen Steinmetzen verwandt.

Die Zahl ganzer, diesem Jahrhundert angehöriger Gebäude ist wie gesagt gering, während die meisten älteren Kathedralen einzelne Zusätze demselben verdanken. Für eine vollständige Aufzählung und Würdigung der hervorragendsten dieser Werke reichen indessen die bisherigen Forschungen nicht aus*), und ich muss mich begnügen, Einzelnes beispielsweise zu erwähnen.

Vorherrschend ist der Styl dieses Jahrhunderts in der Kathedrale von **Leon**, die zwar schon früher gegründet war, aber erst seit 1258 eifriger gefördert und dann bis in die Zeit der Renaissance fortgesetzt wurde. Der Chor mit Umgang und Kapellenkranz in einer ungewöhnlich flachen Curve**) und der Unterbau der Façade haben noch theilweise die schmucklose Derbheit der frühen Gothik, aber das Innere mit seinen schlanken Bündelsäulen, den Doppelbögen des Triforiums, den sechstheiligen Oberlichtern von vierzig Fuss Höhe und endlich dem einfachen Kreuzgewölbe erinnert an St. Ouen in Rouen und wird daher wohl noch unter einem französischen Einflusse entstanden sein.

Aehnlich in schlanker Leichtigkeit wird die Kathedrale von **Barcelona** geschildert, welche im XIII. Jahrhundert begonnen,

*) Villa Amil hat bei seinem überwiegend malerischen Interesse den früheren romanischen oder maurischen und besonders den üppigen und phantastischen Bauten des XV. und XVI. Jahrhunderts den Vorzug vor denen des XIV. gegeben, und seine wenigen Blätter aus dieser Zeit lassen das künstlerische Detail zu wenig erkennen, um darauf beschreibend einzugehen.

**) Ob sie wirklich so flach ist, wie es auf dem von D. Antonio Ponz in seinem Reisewerke (XI. S. 200) mitgetheilten und von Fergusson p. 825 so wie von Guhl in seinem Aufsatze über Burgos wiedergegebenen Grundrisse erscheint, muss dahin gestellt bleiben.



um 1388 in ihren Hauptheilen vollendet war. Einfacher dagegen und geringeren Umfangs, aber harmonischer soll die Kathedrale von Oviedo sein, deren reich mit Bildwerk geschmücktes Portal und hoch aufsteigender kecker Thurm gerühmt wird*).

Die Kathedrale von Valencia ist im Innern modernisirt, hat aber an der südlichen Façade des Kreuzschiffes, der Puerta de los Apostolos, ihren reichen gothischen Schmuck behalten. Ganz mit Stabwerk überzogen, mit dem tiefeingehenden, reich mit Bildwerk ausgestatteten Portale unter seinem Spitzgiebel, den Radfenstern und wohlgebildeten Strebepfeilern nebst Fialen, wetteifert sie in vorzüglicher Ausführung aller Details mit den reichsten nordischen Domen aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts**). Da die Bildnischen an den Ecken des achteckigen Glockenthurmes el Micalete, und das obere gothische Stockwerk, welches Juan Franch seit 1381 demselben aufsetzte, mit dem Style dieser Façade sehr übereinstimmen, so darf man annehmen, dass auch sie sein Werk sei.

In den nördlichen Provinzen begegnen sich verschiedene Einflüsse. Im Königreiche Navarra herrscht, wie es bei den Verhältnissen desselben sehr begreiflich ist, der französische vor. Die Kathedrale der Hauptstadt Pampluna nebst ihrem Kreuzgange und der daran stossenden Sala preciosa, dem Versammlungsorte der Cortes von Navarra, sind höchst elegante Bauten des XIV. Jahrhunderts, mit schlanken Diensten, hohen Kapitälen und noch ziemlich rein geometrischem Maasswerk***). In etwas strengerer früherer Gothik, aber ebenfalls dem französischem Style verwandt, ist die dem Königlichen Schlosse zu Olite angebaute Marienkirche mit schöner Vorhalle und Portal†). In den benachbarten Provinzen Biscaya und Guipuscoa scheint man dagegen eher deutsche und belgische Vorbilder im Auge gehabt zu haben. An die Stelle der in der spanischen

*) Fergusson a. a. O. S. 825. Es ist charakteristisch, dass selbst Caveda an dem Thurme von Oviedo rühmt, dass er leicht sei, wie ein Flor, der im Winde spielt.

**) Chapuy moy. a. mon. No. 136. Passavant, christliche Kunst in Spanien, S. 10.

***) Villa Amil III. Taf. 36. 38.

†) Daselbst Taf. 41.

Gothik sonst ausschliesslich angewendeten Bündelpfeiler treten hier häufig, wie in Belgien, Rundsäulen, welche, da die Seitenschiffe fast die Höhe des Mittelschiffes erreichen und die Oberlichter fortfallen, auf ihren schmucklosen Kapitälen die Rippen der sternartigen Gewölbe tragen*). Diese Kirchen, unter denen S. Maria zu Tolosa die bedeutendste ist, gleichen daher fast nordischen Hallenkirchen. Auch ausserhalb dieser Provinzen findet sich zuweilen die Hallenform, namentlich an der Kathedrale von Saragossa, wiederum mit künstlichen Rippenverschlingungen des Gewölbes, jedoch nun wieder mit reich gebildeten Bündelsäulen**).

Auf die Gothik des XV. Jahrhunderts im Allgemeinen muss ich später zurückkommen, da ihre Gestalt für die Richtung des spanischen Geistes bei seinem Uebergange in die neuere Zeit bezeichnend ist. Indessen will ich der Kathedrale von Sevilla noch hier gedenken, weil sie gleich am Anfange dieses Jahrhunderts begonnen, gewissermaassen den Abschluss und das Resultat der bisherigen Entwicklung bildet. Die uralte bischöfliche Kirche war von den maurischen Fürsten vergrössert und in eine Moschee verwandelt, welche dann nach der Wiedereinnahme wieder dem christlichen Cultus diente. Im Jahre 1401 fasste aber das Kapitel den Beschluss eines Neubaues und verkündete in demselben, mit einer Kühnheit, die bei der Geringfügigkeit der vorhandenen Mittel einen fast orientalischen Klang hat, dass die künftige Kirche an Grösse und Schönheit alle bisherigen Kathedralen übertreffen sollte. In Beziehung auf die Grösse ist dies in Erfüllung gegangen; alle übrigen Kathedralen Spaniens stehen hinter dieser zurück, was sie freilich zum Theil den maurischen Vorarbeiten verdankt. Denn wie die prachtvolle Giralda noch jetzt als Glockenthurm dient und ein maurisches Thor den Eingang zu dem noch fast völlig in seiner maurischen Einrichtung erhaltenen Vorhofe, dem „Hofe der Orangen" gewährt, hat auch die Kirche die Fundamente und den Umfang der Moschee behalten. Sie bildet, abgesehen von der im Renaissancestyl angebauten flachen Chornische, ein einfaches Rechteck von 291 Fuss Breite

*) Villa Amil III. Taf. 28 und S. 65.
**) Daselbst Taf. 45 und 47.

und 398 Fuss Länge, dessen gewaltiger Raum in fünf Schiffe und zwei Kapellenreihen getheilt ist. Wenn aber auch nicht im Grundrisse, ist die Gestalt des christlichen Kreuzes im Oberbau kräftig betont; indem das Mittel- und Querschiff, jedes mit einer Breite von 59 Fuss, über die übrigen, je 40 Fuss breiten und auch schon 96 Fuss hohen Schiffe nicht unbedeutend emporragen.

Einen organischen Abschluss durch Thürme auf der Vierung oder an anderer Stelle hat diese aufsteigende Bewegung nicht erhalten, und da auch die Dachschräge fehlt, geben die langen Horizontalen des flachgedeckten Gebäudes an sich ein imposantes, aber etwas monotones Bild. Indessen sind die Façaden der drei freien Seiten des mächtigen Kreuzes, obgleich auch sie mit einfach rechtwinkeligem Abschlusse, durch eine weite Fensterrose und starke thurmähnliche Strebepfeiler kräftig ausgezeichnet, und das reiche System von Fialen und Strebebögen, welche über die Seitenschiffe fort sich an das Mittelschiff anlegen, belebt jene langen Linien und macht die Erscheinung des Aeusseren wenigstens im Ganzen sehr wirksam, während man allerdings bei näherer Besichtigung die Ungleichheit und Styllosigkeit der Portale und sonstigen Schmucktheile bemerkt, welche meistens erst im XVI. Jahrhundert und zum Theil noch später entstanden sind. Das Innere ist von grosser Regelmässigkeit. Die kräftig gebildeten hohen Pfeiler, im Grundrisse achteckig mit acht durchweg gleichen und also nicht nach Maassgabe ihrer Funktionen verschiedenen Diensten, wiederholen sich in allen Reihen, und selbst die Frontseiten der Pfeiler im Mittelschiffe sind nur dadurch abweichend, dass auf dem auch hier herumgeführten Kapitälgesimse Gewölbdienste stehen, welche etwas höher ein zweites Kapitäl erhalten. Abgesehen von diesem obern Stockwerke, dessen Fenster flammendes Maasswerk von ziemlich klarer Bildung haben und sich mit ihren flachen Bögen unmittelbar an die Schildbögen anlegen, gleicht daher auch das Mittelschiff den übrigen Schiffen. Das Gewölbe im Chore ist fächerförmig, das der Schiffe ein einfaches Rippengewölbe. Die Haltung ist durchweg eine ernste und einfache und leidet noch keinesweges an der Ueberladung, welche in der letzten Epoche der spanischen Gothik herrschte, und die grossen Raumverhältnisse wirken auch hier

imponirend. Indessen lässt sich nicht läugnen, dass die Gleichheit der Seitenschiffe und die vielfache Wiederholung derselben Pfeilerformen mit ihren durchweg gleichen Diensten dem Ganzen etwas Monotones geben und die lebensvolle Verschiedenheit unserer nordischen Kathedralen vermissen lassen.

Alle jene Publikationen, aus denen wir unsere Kenntniss der mittelalterlichen Kunst auf der Halbinsel schöpfen, halten sich in den politischen Grenzen von Spanien, während für **Portugal** allgemeine Werke dieser Art nicht existiren. Indessen ist soviel gewiss, dass auch hier, wie in Spanien, die abendländische Kunst des Nordens in allen ihren Stadien Anwendung fand, dass jedoch von den meisten dieser Gebäude in Folge von Erdbeben oder anderen Ursachen nur geringe Ueberreste erhalten sind, und das einzige Monument Portugals, von dem architektonische Zeichnungen publicirt sind, auch zugleich der wichtigste Ueberrest des Mittelalters in diesem Lande ist.

Es ist dies die Klosterkirche **Batalha***), welche König Johann I. zum Andenken an den hier in der Schlacht von Aljubarrota erfochtenen Sieg über die Castilianer, wahrscheinlich sehr bald darauf, etwa 1386, stiftete und die im Laufe des folgenden Jahrhunderts vollendet wurde**). Die Anlage ist eine durchaus klare und regelmässige; ein dreischiffiges Langhaus von acht Jochen, ein um die Breite der Seitenschiffe ausladendes Kreuzschiff, an das sich in Osten fünf tiefe, den drei Schiffen und der Ausladung des Kreuzschiffes entsprechende, polygonförmig geschlossene Nischen anlegen, von denen die mittlere, mit fünf Seiten des Zehnecks über die Flucht der andern hinaustretend, den Chor bildet. Wie die Anlage ist auch die Ausführung präcis und klar. Die schlanken, wohlgebildeten Pfeiler, in Abständen von mehr als der halben Breite des Mittelschiffes aufgestellt, sind

*) Murphy, Plans, elevations and views of the church of Batalha. Danach Façade und Grundriss in Kugler's Atlas, Taf. 58.

**) Nach den bei Raczynski, Les arts en Portugal, Paris 1846, S. 225, aus dem Werke des Frey Francisco de S. Luiz über Batalha (1827) abgedruckten urkundlichen Notizen kommen schon seit 1448 Ausgaben für Glasmalereien vor.

von vier stärkern und acht schwächern Diensten umgeben, von denen die der Frontseite im Mittelschiffe ununterbrochen zu den Gewölbrippen der einfachen Kreuzgewölbe aufsteigen. Triforien fehlen, aber die Seitenschiffe sind so hoch, dass über den Scheidbögen nur noch die Oberlichter Raum haben und dass ihre ungewöhnlich reich mit Säulen geschmückten Fenster auch vom Mittelschiffe aus sichtbar sind und demselben als Zierde dienen. Das Aeussere unterscheidet sich von nordischen Bauten dadurch, dass alle Theile statt des Daches mit Steinplatten belegt sind und daher mit horizontalen Linien abschliessen, über und neben denen sich dann aber die Menge der wohlgebildeten und selbst reich geschmückten Fialen und Strebebögen mit ihren eleganten und luftigen Formen um so vortheilhafter geltend machen. Besonders günstig wirken sie an der Façade, da dieselbe ohne Thurm ist, und die leichten Gebilde der Strebebögen die Vermittelung zwischen den rechtwinkeligen Massen der Seitenschiffe und des Oberschiffes in sehr graziöser Weise herstellen. Auch im Uebrigen ist die Façade wohl gelungen; das tiefeingehende, in der Weise der spätern Gothik von zarten Gliedern bedeckte und mit einer geschweiften Spitze versehene Portal und das darüber befindliche, grosse spitzbogige Fenster nehmen mit dem ihre obern Theile umgebenden Stabwerk den Raum zwischen den reichentwickelten Strebepfeilern und der Balustrade des Mittelschiffes vollständig ein, während die schmalen Fronten der Seitenschiffe unter den Strebebögen durch ein grosses dreitheiliges Fenster das richtige Maass des Schmuckes erhalten haben. An dem nördlichen Kreuzflügel ist ein kleiner Thurm mit einem in durchbrochenem Steinwerk ausgeführten luftigen Helme angebracht. Das Maasswerk der Fenster ist durchaus englischen Styls, indem es durchweg aus einem Netzwerk concentrischer Bögen mit eingelegten Pässen besteht. An den Fenstern auf der Ostseite des Kreuzes über den Kapellen und an denen im Mausoleum des Stifters haben jene Bögen geschweifte Gestalt, aber auch dies in der Weise wie es in englischen Bauten dieser Zeit vorkommt.

Ein anderes Mausoleum, das der Ostseite der Kirche angebaute des Königs Emanuel vom Anfange des XVI. Jahrhunderts, und einige Theile der Klosterbauten sind in späteren

entarteten Formen, aber die Kirche ist, abgesehen von einigen, offenbar bewusster Weise den Verhältnissen und Anschauungen des südlichen Landes gemachten Concessionen, ein Werk reinen und edeln gothischen Styls, das in dieser Beziehung alle andern Bauten der Halbinsel und selbst manche gleichzeitigen Monumente der nördlichen Länder übertrifft, und die späte Zeit seiner Entstehung nur durch die abstracte Regelmässigkeit, im Gegensatze gegen die Frische der Frühgothik verräth. Der Erfinder des Planes ist unbekannt*), indessen lässt eben jene Reinheit des fremden Styls kaum zweifeln, dass er ein Ausländer, und die Art des Maasswerks, sowie die überhaupt etwas abstracte Auffassung vermuthen, dass er ein Engländer gewesen.

Ueberblicken wir hiernach die architektonischen Leistungen der Halbinsel bis zum Schlusse des Mittelalters, so wird man sie vielleicht nicht so bedeutend finden, wie es nach der Eigenthümlichkeit und Energie der Nation zu erwarten war. Ihre Kraft war nach einer andern Seite hin gerichtet und verhielt sich in dieser Beziehung mehr empfangend.

Noch mehr gilt dies, so weit wir den freilich unzulänglichen, uns gebotenen Nachrichten trauen dürfen, von der darstellenden Kunst. Was sich an plastischen Werken theils in Metall und Elfenbein, theils in Stein an den Gebäuden findet**), entspricht ungefähr dem Style, der gleichzeitig jenseits der Pyrenäen herrschte. An den Apostelstatuen des nach ihnen benannten Portals der Kathedrale zu Burgos etwa aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts wird die durch eine grossartige, wenn auch derbe Behandlung hervorgebrachte ergreifende Wirkung, an den Statuetten von Aposteln, Hei-

*) Ein mönchischer Geschichtschreiber aus dem XVII. Jahrhundert, Frey Luiz de Sousa, versichert, dass König Johann behufs dieses Baues Architekten und Steinmetzen aus den „entferntesten Ländern" herbeigerufen habe, während der obengenannte neuere Schriftsteller Frey Francisco de S. Luiz einen Alonso Dominguez, also einen Portugiesen, der in einer Urkunde vom Jahre 1402 als verstorben erwähnt wird, zum Erfinder des Planes machen will, und Andere einen Irländer Hacket nennen. Alle diese Angaben sind unbewiesen.

**) Passavant, die christliche Kunst in Spanien, S. 31 ff.

ligen und Engeln, und den Reliefs aus der Schöpfungsgeschichte, mit welchen der Erzbischof Tenorio die von 1365 bis 1390 errichteten prachtvollen Chorschranken im Dome zu Toledo schmücken liess, ihre Schönheit gerühmt, hier aber schon eine grosse Verwandtschaft mit deutschen Arbeiten bemerkt. Ebenso sollen die vielleicht schon dem Anfange des XV. Jahrhunderts angehörigen Sculpturen am Hauptaltare von S. Nicolaus zu Burgos, und einige Statuetten der Jungfrau theils in Elfenbein, theils in farbiger Holzplastik, in der Sakristei der Kathedrale von Burgos und im Chore von der zu Salamanca, sehr schön sein, aber zugleich wiederum von so grosser Aehnlichkeit mit deutschen Sculpturen, dass man auf einen künstlerischen Zusammenhang schliessen muss. Auch die nicht sehr zahlreichen Miniaturen, welche man für spanische Arbeit halten kann*), zeigen keine Eigenthümlichkeit, sondern folgen den allgemeinen stylistischen Richtungen der verschiedenen Jahrhunderte. Die reich mit Gold geschmückten Bilder einer durch Petrus von Pamplona für Alfons X. ausgeführten, jetzt im Archiv der Kathedrale zu Sevilla bewahrten Bibel, sollen noch sehr barbarisch sein**), anziehender die auch durch ihren Inhalt interessanten Miniaturen in einem im Escorial befindlichen Codex von 1321, welcher die Brett- und Würfelspiele beschreibt***). Sie sind leicht colorirt, aber von charakteristischer Zeichnung, welche unsere Berichterstatter wieder an deutsche Arbeit erinnerte, während in andern unzweifelhaft spanischen Miniaturen vom Anfange des XV. Jahrhunderts der Styl sich mehr dem der niederländisch-französischen Schule zuneigt. Noch sparsamer sind grössere Malereien dieser Jahrhunderte; sie beschränken sich auf einige byzantisirende Madonnenbilder, auf die kaum erkennbaren Reste einer Frescomalerei in einer Grabnische der alten Kathedrale von Salamanca von 1248, und endlich auf die schon früher erwähnten Deckenmalereien aus dem XIV. Jahr-

*) Passavants Nachrichten (a. a. O. S. 51 ff.) gehen wenigstens um etwas tiefer, als die, welche Stirling in seinem sonst achtbaren Werke: Annals of the artists of Spain, London 1848, S. 73 ff. mittheilt.

**) Stirling a. a. O.

***) Passavant S. 56. Vgl. auch die Zeitschrift: El arte en España, 1862, S. 101 ff.

hundert, welche ein aufgeklärter maurischer Fürst in einer Halle der Alhambra*) ausführen liess. Sie scheinen, wenigstens nach Passavant's Urtheil, von italienischer Hand zu sein. Allerdings gab es im XIV. Jahrhundert Maler in Spanien; die Urkunden nennen mehrere, und von einem gewissen Juan Cesilles zu Barcelona wissen wir, dass er im Jahre 1382 für einen hohen Preis ein Altargemälde aus der Geschichte der Apostel für die St. Peterskirche in der Stadt Reus malte**). Aber weder dieses noch andere Gemälde von Bedeutung aus dem XIV. Jahrhundert sind bekannt, und dieser Umstand lässt, soviel auch zerstört sein mag, doch immer auf eine geringe Ausbildung dieses Kunstzweiges schliessen, welche es denn auch erklärt, dass Gherardo Starnina, ein junger und in seiner Vaterstadt noch wenig angesehener Florentiner, um 1378 von spanischen Kaufleuten hieher geführt wurde und, wie Vasari erzählt, hier grosses Glück machte. Auch nähern sich die spanischen Gemälde aus dem Anfange des XV. Jahrhunderts, namentlich ein Frescogemälde des jüngsten Gerichts und eine Reihe von kleinen Tafelbildern im Chore der alten Kathedrale von Salamanca und ferner die Malereien einer Kapelle im Kreuzgange der Kathedrale zu Barcelona dem italienischen Style dieser Zeit, etwa des Fiesole***), bis dann im weitern Verlaufe des Jahrhunderts die Eycksche Schule die besondere Vorliebe der Spanier gewann.

*) Oben Band III. S. 414. Vgl. Passavant S. 68.
**) Stirling a. a. O. S. 75 nach Clean Bermudez.
***) Passavant S. 69.

Zweites Kapitel.

Die Grenzgebiete in Norden und Osten.

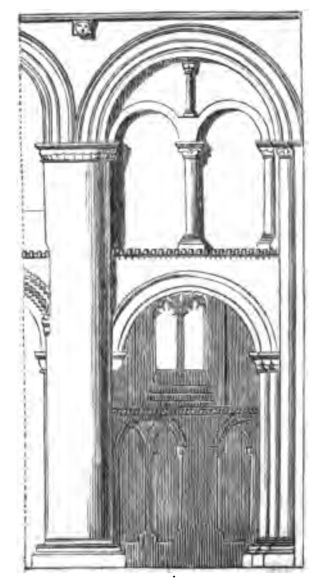
Im Westen setzte der Ocean der mittelalterlichen Kunst eine unübersteigbare Schranke, an der sie, obgleich wenigstens in Frankreich in voller propagandistischer Kraft, Halt machen musste. Auf allen andern Seiten aber lagerten sich rings um die schöpferisch vorangehenden Länder andere mehr empfangende. Es sind dies meistens solche, welche erst später der abendländischen Kirche und Civilisation gewonnen wurden und mit ihr auch die Kunst aufnahmen, ausnahmsweise aber auch solche, welche, obgleich frühe bekehrt, sich aus andern Gründen von dem Gemeinleben des abendländischen Geistes fern hielten.

Dies ist der Fall in Irland. Im früheren Mittelalter eine hervorragende Stätte christlichen Eifers und christlicher Gelehrsamkeit, die Heimath so vieler Missionare, welche bekehrend und lehrend durch Deutschland, Frankreich, selbst bis nach Italien zogen, aber doch keltischen Stammes, an die phantastischen Formen seiner heidnischen Vorzeit gewöhnt, und bald mit dem benachbarten England in feindlicher Spannung, vermochte es kaum, sich den geregelten romanischen Bau anzueignen, und noch weniger dem Aufschwunge des gothischen Styls zu folgen. Zwar giebt es eine Zahl gothischer Kirchen auf der Insel, aber sie sind von geringen Dimensionen und ohne Eigenthümlichkeit*), ohne Zweifel Stiftungen der englischen Beherrscher des Landes, welche schon als solche dem grollenden Volke keine Sympathien einflössten

*) Kugler's Gesch. d. Baukunst III. 202 ff. Da ich in diesem Kapitel noch weniger als sonst mich auf eine vollständige Aufzählung der bekannt gewordenen Monumente einlassen kann, freue ich mich die Leser, welche eine solche suchen, ein für allemal auf die fleissige und kritisch geordnete Zusammenstellung in diesem leider nicht über das Mittelalter hinausgeführten letzten Werke Kugler's verweisen zu können.



Anders verhält es sich mit Schottland*), dessen südliche Hälfte durch die zahlreiche Einwanderung der vor den siegreichen Normannen sich zurückziehenden Angelsachsen einen überwiegend germanischen Charakter erhielt, und dessen keltische Bevölkerung in der Sitteneinfalt und Dürftigkeit der Hochlande das Geschenk der fremden Kunst mit Dank und Empfänglichkeit aufnahm. Im Wesentlichen schliesst sich die schottische Architektur an die englische an, doch mit gewissen Abweichungen und Eigenthümlichkeiten. Im romanischen Style sagten besonders die schweren und massigen Formen, welche in England unmittelbar nach der Eroberung aufkamen, dem schottischen Geschmacke zu. Die Kirche zu Kirkwell auf den Orkney's Inseln, welche ich wegen ihres Zusammenhanges mit Norwegen schon früher erwähnt habe**), gehört ganz dieser Weise an, die Abteikirche zu Dunfermline hat augenscheinlich die Kathedrale von Durham zum Vorbilde gehabt***), und die schon in der Zeit des Ueberganges etwa am Ende des XII. Jahrhunderts entstandene Klosterkirche zu Jedburgh hat von den verschiedenen Formen, in denen sich die englische Architektur damals versuchte, gerade die angenommen, welche jener alterthümlichen Weise am Meisten verwandt ist. Sie hat nämlich, wie eine nicht sehr zahlreiche Gruppe englischer Kirchen, zu der unter andern die Kathedralen zu Gloucester und Oxford und die Abteikirche zu Romsey in Kent gehören, an Stelle der schweren, niedrigen Rundsäulen des früheren Styles,



Abteikirche zu Romsey.

*) R. W. Billing, Baronial and ecclesiastical antiquities of Scotland. — Fergusson, Handbook, II. p. 892.

**) Bd. IV. 2. 434.

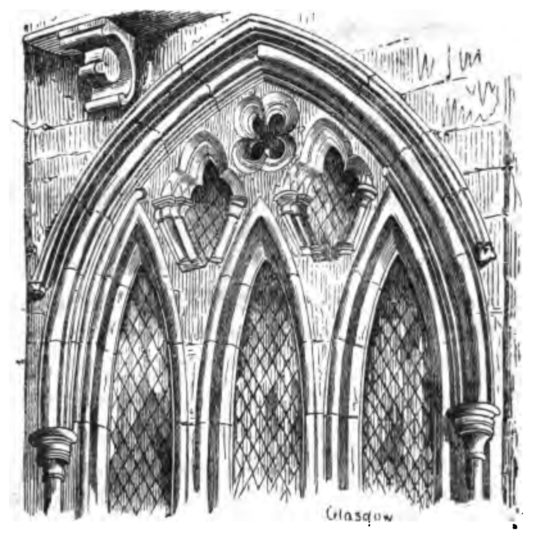
***) Vgl. die Transactions of the society of antiquaries of Scotland, II. 436.

eben so starke, aber sehr viel höhere und dadurch schlanker erscheinende Säulen, von denen etwa auf halber Höhe ihres Stammes die Scheidbögen ausgehen*).

Der gothische Styl kam ziemlich frühe auf und zwar im Wesentlichen mit englischen Formen. Die Dienste sind auch hier als dünne, zarte Säulchen, die Kapitäle tellerförmig gestaltet oder später mit üppig herabhängendem Blattwerk geschmückt, die Bögen überwiegend in Lancetform, die Gewölbe frühzeitig mit der Scheitelrippe versehen, der Chor ist mit gerader, meistens durch mehrere Reihen von Lancetfenstern strahlend beleuchteter Wand geschlossen. Dabei aber gestatten sich die schottischen Meister grössere individuelle Freiheit, sie erlauben sich Rundbögen einzumischen, und vermeiden die abstracte Consequenz der englischen Schule. Zu den frühesten gothischen Bauten gehört die ganz im Norden, in der Grafschaft Murray gelegene, schon 1223 gegründete Kathedrale von Elgin. Aus dieser ersten Bauzeit ist aber nur der südliche Kreuzarm erhalten, in welchem von den zwei Fensterreihen an seinen Wänden die untere lancetförmig, die obere aber rundbogig ist. Der Chor, der nach einem Brande von 1270 neugebaut wurde, ist in reiferem englischen Style, mit glänzend ausgestatteter Schlusswand, und das noch jüngere Langhaus gehört zu den schönsten gothischen Kirchen Schottland's.

Die grösseste derselben ist die Kathedrale zu Glasgow, welche im Jahre 1240 und wahrscheinlich zuerst mit der gewaltigen, zum Theil durch das abschüssige Terrain bedingten Krypta begann. Die Kirche selbst hat, abgesehen von einigen Nebengebäuden, die Gestalt eines einfachen, sehr gestreckten Rechteckes, indem das Kreuzschiff nur durch seine grössere Höhe bezeichnet ist und auch der niedrige Umgang um den Chor rechtwinkelig endet. Bemerkenswerth sind die Oberlichter des Chors, indem sie in einer Weise, wie es in England kaum vorkommen dürfte, aus drei fast gleich hohen, vereinzelten, aber von einem grösseren Bogen umschlossenen Lancetfenstern bestehen, über denen dann das ziemlich grosse Bogenfeld durch drei sehr wunderlich gebildete, maasswerkartige Oeffnungen durchbrochen ist.

*) Bd. V. S. 237, 238.



Kathedrale zu Glasgow.

Auch später, noch bis an die Grenze des XIV. Jahrhunderts mischen sich einzelne Rundbögen oder andere Reminiscenzen des romanischen Styles ein; so an der grossen Abteikirche von Aberbothroc und an der viel besungenen malerischen Ruine von Holyrood bei Edinburg. Am Wunderlichsten erscheint diese Mischung an der ebenfalls nur als Ruine erhaltenen kleinen Kathedrale der Hebrideninsel Jona, wo sich gothische Glieder mit uralten, vielleicht an irgend einem damals noch bestehenden benachbarten Gebäude erhaltenen Formen und dann wieder mit ganz phantastischen mischen. Spitzbögen ruhen auf schweren Rundsäulen und sogar auf Kapitälen mit verschlungenen Ungeheuern, die an die abenteuerlichen Bildungen der irischen Monumente aus der Frühzeit des Mittelalters erinnern, und dann sind wieder die viereckigen Fenster des Thurmes ganz mit aus Vierpässen gebildetem Maasswerke gefüllt.

Gegen Ende des XIII. Jahrhunderts begann für Schottland durch den Streit um die Thronfolge, durch Adelsparteiungen, so wie durch die immer erneuerten Kriege mit England, eine ruhelose Zeit, welche die Entwickelung der Architektur unterbrach, sie

aber auch von der bisherigen Abhängigkeit von dem begünstigten Nachbarlande befreite. Es kann sein, dass die Verbindung mit Frankreich, wohin als zu ihrem natürlichen Bundesgenossen die Schotten jetzt ihre Blicke richteten, wo ihre Könige und Grossen sich als Flüchtlinge und Hülfesuchende oft aufhielten, zu dieser Veränderung beigetragen haben mag. Indessen ist eine entschiedene Nachahmung französischer Formen nicht nachzuweisen, höchstens kann man im Fenstermaasswerk eine Hinneigung zu den weichen Bogenlinien des „flammenden“ Styles wahrnehmen. Aber wohl mochte die Vergleichung dieser verschiedenen Style die schottischen Meister selbstständiger machen, so dass sie, als sich in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts die Baukunst wieder hob, zwar von den hier recipirten Formen des frühenglischen Styles ausgingen und dieselben reicher und anmuthiger auszustatten suchten, aber keineswegs den Wandlungen der englischen Gothik folgten. Dennoch kamen gewisse Einzelheiten des „decorirten“ Styles auch hier in Aufnahme; die Art des Kapitälschmuckes, die Ornamentation an den Bögen und in ihren Höhlungen, die künstlichen Verschlingungen der Rippen an den Gewölben. Die Ostwand wurde nun auch hier wie in England statt mit vielen einzelnen lancetförmigen oder sonst verschiedenartig gebildeten Oeffnungen mit einem gewaltigen, vieltheiligen und mit Maasswerk gefüllten Fenster versehen. Aber in andern Beziehungen gingen die schottischen Architekten wieder ihre eigenen Wege; die Pfeiler behielten oft die Rundgestalt oder doch derbere Formen als in England, das Fenstermaasswerk gleicht, wie schon erwähnt, mehr dem flammenden der französischen Schule, als dem fliessenden der englischen, der halbkreisförmige Bogen verschwindet niemals völlig. Besonders kommt dieser häufig an Portalen vor, welche meistens von mässiger Dimension, aber zierlicher Ausführung, an den Seitenwänden mit schlanken Säulen und reichen Kapitälen, in den Kehlen der Archivolten nach englischer Weise mit dem s. g. Hundszahn oder verwandten Ornamenten ausgestattet, und oben durch einen auf Consolen ruhenden und ähnlich verzierten Deckbogen geschlossen; eine sehr anmuthige, bescheidene und doch hinlänglich geschmückte Erscheinung geben und sich sehr vortheilhaft von den geschweiften, üppigen

Formen der gleichzeitigen Portale in England und Frankreich unterscheiden. Man kann nicht behaupten, dass auf diesem Wege ein consequentes System entstand; die etwas schweren netzförmigen Rippen der Gewölbe und die kräftige Bildung der tragenden Pfeiler entsprechen den zierlichen Formen der Portale und des Fenstermaasswerks nicht völlig. Die ganze Verfahrungsweise hat vielmehr etwas Eklektisches, Individuelles, das aber den einzelnen Monumenten eine gewisse Frische verleiht.

Die Kirche S. Giles in Edinburgh, grösstentheils aus dem XIV. Jahrhundert, die Kathedrale von Dunkeld, die schon erwähnte Pfarrkirche in Linlithgow, die Ueberreste der Kathedrale von St. Andrews, die Abteikirche von Pluscardine und endlich die berühmte, wieder viel besungene Ruine von Melrose aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts sind die bedeutendsten Leistungen dieser späteren schottischen Schule, deren Unabhängigkeit von der englischen sich am Stärksten darin zeigt, dass der Perpendicularstyl der letzten auf sie so gut wie gar keinen Einfluss übte. Höchstens kann man in dem Maasswerke der kolossalen Ostfenster einen doch immer nur bedingten Anklang daran finden, wie dies z. B. in Melrose der Fall ist. Dagegen steigerte sich jener Individualismus in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts in einzelnen Fällen bis zur ausschweifendsten Willkür. Den stärksten Beweis dafür giebt die oft genannte Kapelle von Rosslyn, welche der reiche und mächtige Laird des Ortes von 1446 bis 1480 als Grabstätte für sich und seine Nachkommen errichten liess*). Wenn er, wie erzählt wird, dazu Arbeiter aus entfernten Gegenden kommen liess, so haben diese sich aller heimischen Erinnerung entschlagen, denn dieser Bau hat nirgends ein Vorbild, sondern ist ein abenteuerliches Gemisch verschiedener spätgothischer Formen. Der vordere, aus vier Jochen bestehende Theil ist dreischiffig; das höhere Mittelschiff hat ein fortlaufendes Tonnengewölbe, die Seitenschiffe aber sind mit eben solchen quergelegten Gewölben, die auf einem von dem Pfeilerkapitäl zur Wand gehenden Balken ruhen, gedeckt. Die Pfeiler bestehen aus schweren, von dünnen Diensten oder von convexen

*) Britton, Architectural Antiquities, Vol. II. pag. 47. Chapuy m. a. pitt. No. 69.

Kannelluren umgebenen Rundsäulen. Schon dies ist ziemlich barock, aber doch noch mässig in Vergleich mit dem östlichen Theile des Gebäudes, der durchweg in der Höhe der Seitenschiffe gehalten ist. Hier sind die Pfeiler stärker, mächtiger, reicher verziert, der eine, der Gruft zunächst stehende, mit spiralförmig herumlaufenden Blumenkränzen, die Arcaden sind mit Zackenbögen besetzt, die Gewölbe als Kreuzgewölbe mit herabhängenden trichterartigen Schlusssteinen, die Kapitäle, Basen, jene Balken, auf denen die Seitengewölbe ruhen, mit üppigem Blattwerk oder mit historischen Reliefs verschwenderisch und oft an auffallenden Stellen geschmückt, die Fenster mit verschlungenem Maasswerk gefüllt. Alles in stets wechselnder und in höchst wunderlicher Formbildung. Das Aeussere ist weniger bizarr, und gleicht mehr einem gewöhnlichen spätgothischen Gebäude, das freilich mit Statuen auf sehr barocken Säulen und unter Baldachinen, mit Fialen und Strebebögen in höchster Ueberladung geschmückt ist. Man hat gezählt, dass dreizehn verschiedene Bogenformen, ganz flache, halbkreisförmige, mehr oder weniger spitze, an dem kleinen Gebäude vorkommen, dessen kunsthistorisches Interesse überhaupt wesentlich darin besteht, dass es zeigt, was in der Einsamkeit dieser nordischen Gegenden willkürliche Laune sich erlauben durfte, und wie leicht dieselbe phantastische Richtung, welche einst grossartig kühne Dichtungen erzeugt hatte, in der Architektur zu Verirrungen führen konnte.

In Norwegen erhielt sich der englische Einfluss, welchen wir dort an den romanischen Bauten schon früher beobachtet haben*), auch unter der Herrschaft des gothischen Styls, den wir an der Cistercienserkirche zu Hovedöen, in der Nähe von Christiania, noch in Uebergangsformen, an dem geraden Chorschluss

*) Bd. IV. 2. S. 435 ff. Das seitdem begonnene Werk: Mindesmerker af Middelalderens Kunst i Norge (Denkmäler der Kunst in Norwegen, herausgegeben vom Verein zur Bewahrung der norwegischen Denkmäler) mit Text von N. Nicolaysen, Christiania 1855, nennt als bemerkenswerthe romanische Basiliken Norwegens, ausser den von mir dort angeführten zu Granevolden und Stavanger, die Marienkirche zu Bergen und die Landkirchen zu Aker und Ringsaker. Besonders bemerkenswerth ist die letzte,

der Marienkirche zu **Bergen** in reifer Entwickelung, endlich am Dome zu **Drontheim**, dem bedeutendsten Werke norwegischer Architektur, in höchster phantastischer Pracht antreffen. Von den älteren Theilen dieser Kirche haben wir schon früher gesprochen*), jetzt sind es die spätesten, welche uns interessiren, der nach englischer Sitte ungemein gestreckte Langbau des Chores, und besonders der hohe Chor selbst, welcher dann freilich die an dieser Stelle in England ganz unerhörte Form eines Octogons mit einem niedrigen ebenfalls achteckigen Umgange erhalten hat. Beide sind durchweg in Details, theils des frühenglischen, theils des decorirten Styles, aber oft mit eigenthümlicher phantastischer Steigerung derselben ausgeführt. Bemerkenswerth ist namentlich, dass die Arcaden, welche dort das Mittelschiff von den Seitenschiffen, hier den inneren Raum des Achteckes von dem Umgange trennen, nach einem Motive gebildet sind, das in England vielfach dem Fenstermaasswerk zum Grunde liegt, aber, soviel ich mich erinnere, niemals an Scheidbögen vorkommt. In den wohlgegliederten, auf sehr schlanken Bündelpfeilern ruhenden Scheidbögen sind nämlich auf einer noch viel schlankeren Säule zwei aus concentrischen und parallelen Bögen bestehende Arcaden eingefugt, welche sich jenem Hauptbogen anlegen und ihn in der Mitte mit ihrem Bogenfelde stützen. Die nach Westen liegende Seite des inneren Achteckes, welche den Zugang von dem Langbau aus bildet, hat sogar zwei solche Stützen von übermässiger Schlankheit und noch luftigere Bögen. Ueber diesen Arcaden sieht man im Innern des Kuppelraumes zuerst ein zwar in regel-

weil sie auf schweren Rundsäulen mit unzweifelhaften englischen Reminiscenzen durchweg überwölbt ist, und zwar im Mittelschiffe mit einem halbkreisförmigen, in jedem Seitenschiffe mit einem halben Tonnengewölbe, also nach dem nur in Südfrankreich häufig, in andern Gegenden nur sporadisch vorkommenden Systeme. S. die Innenansicht nach dem oben angeführten Werke in Kugler's G. d. Bauk. II. 580. Wahrscheinlich ist indessen diese Wölbung ein späterer Zusatz, so dass die Kirche ursprünglich wie die ganz ähnliche und grössere zu Aker flach gedeckt war. Die Kirche zu Bergen ruht auf schweren viereckigen Pfeilern, zeigt aber auch in den Details den englischen Einfluss.

*) Bd. IV. 2. S. 437 ff. Quelle ist hier das schon früher angeführte Prachtwerk von Minutoli, der Dom zu Drontheim, Berlin 1853.

mässigem geometrischen Maasswerk, aber sehr reich mit kleinen Zackenbögen und Pässen ausgearbeitetes Triforium, dann zwischen den Schildbögen des achteckigen Rippengewölbes je drei schlankeste Lancetfenster, so dass die ganze Höhe des achteckigen Baues durch sehr mannigfaltige, pikante Formen belebt ist. Der höchste Reichthum des Schmuckes ist aber über die unteren Seitenwände des Chorumganges ausgegossen. Da kommen reich mit Blattwerk, Stäben und Blumen verzierte, sich durchschneidende Spitzbögen vor, die bald auf Säulen mit blattreichen dünnen Kapitälen, bald auf Consolen ruhen, oder auch gelegentlich mit diesen frei in der Luft herabhängen, Dienste, die einfach aufsteigend sich wie Armleuchter theilen, um drei Mal zu tragen, Säulenschäfte, die frei aus der Wand herauswachsen, um dann in rechtwinkeliger Biegung senkrecht aufzusteigen u. s. f.*) Auch das Aeussere des Octogons ist reich ausgestattet; der Umgang auf jeder Seite mit einer dicht verbundenen Fenstergruppe von zwei spitzbogigen und einem darüber liegenden kreisförmigen Fenster, dann mit sich durchschneidenden Bögen, wohlgegliederten Strebepfeilern, von welchen Strebebögen zum Oberbau aufsteigen, welcher mit fast überladenem Reichthume vor jedem Oberlicht eine Gruppe von fünf nach der Mitte zu wachsenden und von einem Spitzgiebel umrahmten Lancetarcaden hat. Die achteckige Gestalt des Chors ist vielleicht eine Reminiscenz des pyramidalen Aufsteigens der älteren norwegischen Holzkirchen, vielleicht eine künstlerische Ausbildung einer einheimischen Sitte, die sich auch sonst in der sehr ausgesprochenen Sonderung des Chors von der Gemeinde zeigt. Aber jedenfalls ist die ganze architektonische Anordnung höchst originell und ein Beweis voller Freiheit bei der Benutzung der fremden Form. Indessen kann man nicht leugnen, dass dennoch und trotz der meisterhaften Ausführung aller Details in vortrefflichem Material die Wirkung keine ganz befriedigende ist. Manche Theile erscheinen überladen und klein-

*) Kugler (Bauk. III. 503) glaubt auch diese Theile in das Jahr 1248 setzen und die jünger erscheinenden Details Herstellungen nach den Bränden von 1328, 1431, 1531 zuschreiben zu können. Mir scheint die ganze Anlage, ungeachtet mancher früheren Formen, aus der Spätzeit des englischen decorirten Styls hergeleitet.

lich, manche bei einem gewissen märchenhaften Reize doch zu bizarr und willkürlich. Das rechte Maass hat auch hier gefehlt und die nordische Phantasie hat auch hier die Grenze des Architektonischen überschritten.

Auch scheint es nicht, dass dieser ausgezeichnete Bau Nachahmung gefunden hat, namentlich kommt die achteckige Anlage des Chores nicht weiter vor, er schliesst vielmehr meistens, wie an der Kathedrale zu Stavanger*), mit einer rechtwinkeligen Wand, welche hier mit weitgeöffneten Maasswerkfenstern sehr würdig geschmückt ist. Demnächst scheint der englische Einfluss nachzulassen; der Tudorstyl fand auch hier keinen Eingang und die meist sehr einfach gehaltenen spätgothischen Kirchen weisen mehr auf einen Zusammenhang mit deutschen Bauten hin**).

In Schweden tritt uns zunächst die merkwürdige Thatsache entgegen, dass man, als es sich um einen Neubau der Kathedrale von Upsala handelte, sich geradezu nach Paris wendete, wo sich Meister Etienne de Bonneuil zufolge Contracts vom Jahre 1287 verpflichtete, den Bau zu leiten und sich zu demselben und zwar mit vierzig Gehülfen einzufinden. Die Anlage ist in der That eine ganz französische; ein Langhaus von sieben Jochen, ein einfaches Kreuzschiff, eine geräumige Choranlage mit dem Umgange und einem Kranze von fünf polygonförmig schliessenden Kapellen; die Westseite mit zwei Thürmen, die drei Façaden mit Portalen und Rosenfenstern, das Ganze endlich mit Strebepfeilern und Strebebögen ausgestattet***). Allein die Ausführung erinnert ungeachtet jener vierzig Gehülfen in den meisten Theilen doch an die gothischen Kirchen in Lübeck und Mecklenburg, und jedenfalls fasste der französische Styl hier keine tieferen Wurzeln,

*) Vgl. die kleine Abbildung bei Minutoli, der Dom zu Drontheim, S. 13.

**) Dies (nach Kugler's Mittheilung im D. K.-Bl. 1856, S. 166) das Urtheil des norwegischen Kunstforschers Nicolaysen in dem Jahresbericht des dortigen Alterthums-Vereins für 1854.

***) Den Grundriss und eine Aussenansicht geben theils nach den Monumenta Uplandica II. p. 16, 24, theils nach der Suecia ant. et hod. Agincourt Taf. 43 Fig. 20 ff. und die Denkm. d. Kunst Taf. 56 Fig. 8. Andere Aussenansichten Gaymard, Voy. de Scandinavie tab. 195, 196.

vielmehr herrscht überall der deutsche Einfluss mit sehr einfachen und oft schweren Formen vor. Die Franciscanerkirche auf dem Ridderholm zu Stockholm*), im Langhause mit dicken Rundsäulen, spitzbogigen Arcaden und ebensolchem Tonnengewölbe, hat die eigenthümliche, sich polygonisch erweiternde Choranlage, welche in mehreren deutschen Kirchen desselben Ordens (in Berlin, Stettin u. s. w.) vorkommt. An der Peterskirche zu Malmö, einer der grössesten Kirchen des Landes, hat der Chor Aehnlichkeit mit dem des Domes zu Lübeck, und die jetzt in Ruinen liegende Katharinenkirche auf der Insel Wisby war ein Hallenbau mit leichten achteckigen Pfeilern, wie sie in spätgothischer Zeit in Deutschland üblich waren**). Auch Landkirchen mit Spitzbögen und Kreuzgewölben sind häufig. Sie sind meistens einschiffig und entweder in Kreuzgestalt mit geradem Chorschlusse und dem Thurme auf der Vierung oder so angeordnet, dass der Thurm den Eingang bildet, und hinter ihm an das schmalere Schiff sich ein noch schmalerer Chor mit geradem oder halbkreisförmigem Schlusse anlegt. Oft sind diese Kirchen, obgleich in den Formen des Steinbaues, in Holz gebaut, und stets von sehr geringen Dimensionen, die man nicht gerade aus Sparsamkeit wählte, sondern eher aus einem nordischen Bedürfnisse nach Wärme, vielleicht aber auch, um sie um so leichter mit Malereien schmücken zu können. Denn dieser edle Luxus scheint hier ungemein verbreitet gewesen zu sein, und die zahlreichen noch jetzt erhaltenen Wandgemälde dieser Art, meistens dem XIV. Jahrhundert angehörig, sind, wenn auch nicht ausgezeichnet, doch auch keineswegs ohne Werth. Sie schliessen sich dem Style nach der deutschen Malerei an, jedoch zögernd und mit alterthümlichen Zügen***).

Dänemark folgte, wie im romanischen, so auch im gothischen Style der allgemeinen Richtung, doch, wie es scheint, ohne Ausgezeichnetes zu leisten.

*) Gaymard tab. 182, 185.

**) Kugler, Baukunst III. 509.

***) Interessante und gelungene farbige Nachbildungen solcher Malereien giebt Mandelgren, Monuments scandinaviques du moyen age etc. Lief. 1 u. 2, 1855 u. 1859. Vgl. meine Anzeige in den Mittheil. d. k. k. C. C. VI. p. 77.

Dasselbe gilt von den russischen Ostseeprovinzen, welche seit dem XIII. Jahrhundert von Deutschen im politischen Zusammenhange mit dem deutschen Orden beherrscht, in ihren Kirchen und Schlössern sich an die preussische Bauweise anschlossen.

Polen war zwar schon sehr viel früher zum Christenthume bekehrt, aber es dauerte lange, ehe die Kirche einen civilisirenden Einfluss gewann, und auch da zeigte sich, dass dem übrigens in mancher Beziehung begabten Volke der architektonische Sinn in höchstem Grade fehlte. Schon Tacitus bemerkt von den Sarmaten im Gegensatze gegen die Häuser bauenden Wenden, dass sie nur im Wagen und zu Pferde lebten*), und diese Schilderung passt noch heute trotz des Jahrhunderte langen Besitzes eines ackerbauenden Landes auf den polnischen Adel. Noch immer ist für die Mehrzahl desselben der Wagen die eigentliche Heimath, für deren Schmuck und zweckmässige Einrichtung er Sorge trägt, das Haus nur ein vorübergehendes Nachtquartier, dessen äussere Gestalt ihm gleichgültig ist, dessen Erhaltung er selbst bei den günstigsten Verhältnissen und der üppigsten Lebensweise zu vernachlässigen pflegt. Nur die Schlösser des höchsten Adels und auch diese erst in den letzten Jahrhunderten machen davon eine Ausnahme. Es ist begreiflich, dass unter einem solchen Volke auch die kirchliche Baukunst keinen bedeutenden und noch weniger einen eigenthümlichen Aufschwung nehmen konnte, dass auch für die wenigen etwa von Fremden errichteten monumentalen Bauten der Sinn der Erhaltung fehlte, und dass daher die gothischen Kirchen Polens fast durchgängig ohne Interesse sind. Selbst der Dom zu Gnesen, diese älteste Metropolitane Polens, zu der schon Kaiser Otto III. wallfahrtete, lässt ausser der ehernen Thüre, die ein merkwürdiges, wenn auch nicht gerade vorzügliches Werk deutscher Kunst ist**), nur noch den Umfang des alten Gebäudes und einige Reste seiner stattlichen Gestalt erkennen.

Nur eine Stelle Polens macht eine Ausnahme, die alte Haupt- und Krönungsstadt der polnischen Könige, Krakau, das mit

*) Tac. Germ. cap. 46.

**) S. oben Bd. V. S. 786.

seiner noch jetzt erkennbaren kräftigen Befestigung, mit zahlreichen Thürmen, prächtigen Kirchen und grossartigen alten Gebäuden sich an den Bergen des Weichselthales malerisch erstreckt, und noch sehr bemerkenswerthe Monumente enthält. Das älteste derselben ist der Dom*), welcher im Aeussern vielfach entstellt, im Innern verschiedene Bauzeiten erkennen lässt. Die Krypta, welche in Folge einer Veränderung des oberen Baues jetzt unter dem Langhause liegt, mit rohen Würfelkapitälen und Basen mag noch aus der Gründungszeit, dem XII. Jahrhundert, stammen, während die Kirche dem XIV. angehört. Sie ist kreuzförmig mit niedrigen Seitenschiffen, welche auch um den rechtwinkelig schliessenden Chor als Umgang fortgesetzt sind. Die Pfeiler, im Wesentlichen achteckiger Gestalt und ziemlich schwer, sind mit feinprofilirten Gliederungen versehen, welche ohne Kapitäle in die weitgespannten Scheidbögen und die Gewölbgurten übergehen. Sehr eigenthümlich und gelungen ist die Anordnung der oberen Wand, indem das dicht unter dem Schildbogen stehende, als Blende bis auf das Gesims über dem Scheidbogen herabgeführte Oberlicht mit zwei daneben angebrachten blinden Maasswerkfenstern eine ziemlich reiche, das Wandfeld füllende Gruppe bildet. In der zweiten bedeutenden Kirche der Stadt, der Frauenkirche, ist das dreischiffige Langhaus mit schlankeren Verhältnissen, aber schweren Details dem Dome nachgebildet, der Chor aber, in dessen tief herabgehenden Fenstern noch herrliche Glasgemälde erhalten sind, einschiffig, mit Sterngewölben gedeckt und mit drei Seiten des Achteckes geschlossen. Auch die Dominicanerkirche, mit rechtwinkeligem Chore und reichem Sterngewölbe des dreischiffigen Langhauses, hat ähnliche schwere Detailformen und wird im XV. Jahrhundert errichtet sein, wobei man aber den zierlichen Fries von sich durchschneidenden Spitzbögen, welcher am Chore unterhalb der jetzigen Dachhöhe vorkommt, und das schöne, im besten Style der Ziegelarchitektur erbaute Westportal aus dem älteren Bau beibehielt**). Jener Fries gleicht so sehr dem an der Dominicanerkirche zu Breslau, dass

*) Vgl. den Bericht von Essenwein nebst Abbildungen im Organ für christl. Kunst VIII. (1858) S. 1 ff.

**) Mitth. d. k. k. C. C. II. S. 17.

man an einen hier durch die Ordensgemeinschaft leicht erklärbaren Zusammenhang denken muss, während andererseits hier sowohl wie im Dome an der geraden Schlusswand des Chors das Gewölbe vermöge einer Mitteltheilung eine dem Polygonschlusse ähnliche Gestalt hat, wie an einigen Kirchen in Preussen. Neben diesen Spuren deutschen Einflusses fällt eine rohe Einrichtung auf, welche alle diese Kirchen gemein haben, die nämlich, dass der Strebepfeiler, welcher am Oberschiffe von aussen sichtbar hervortritt, schon unten in den Seitenschiffen dem Pfeiler in seiner rohen viereckigen Gestalt angebaut ist. Die andern gothischen Kirchen, sämmtlich wie die bisher genannten in Ziegeln erbaut, jedoch mit Einmischung einzelner, in Haustein gearbeiteter Theile, verdienen nicht besonderer Erwähnung, wohl aber einige Profanbauten.

Das alte Schloss der Jagellonen liegt zwar in Trümmern und das Rathhaus ist bis auf einen stehengebliebenen Thurm abgebrochen, aber die gewaltige Tuchhalle, welche Kasimir der Grosse zur Beförderung des Handels um 1358 mit einer Länge von 324 und einer Breite von 34 Fuss errichtete, besteht noch, wenn auch in Folge eines Brandes von 1559 mit Abänderungen, welche den ursprünglichen Charakter entstellen*). Auch von den grossartigen Befestigungswerken, der doppelten Mauer nebst dem Graben, den sieben Thoren und den 31 kleineren Thürmen sind noch bedeutende Theile erhalten, vor Allem das kolossale Floriani Thor, ein ausserhalb der zweiten Mauer liegendes, mit allen Vertheidigungsmitteln ausgestattetes Werk von kolossalen Verhältnissen**).

Wie in der Architektur herrscht auch in den darstellenden Künsten bis zu dem Eindringen der Renaissance die deutsche Schule vor; die zahlreichen Altäre des XV. Jahrhunderts mit Schnitzwerk und Gemälden gehören ihr unzweifelhaft an und selbst die berühmten Werke des Veit Stoss, wenn er auch in Krakau geboren sein sollte, tragen dasselbe Gepräge. Die deutsche Kunst verdankte diesen Einfluss nicht etwa der Gunst der Könige, welche vielmehr in Folge ihrer häufigen Verbindungen mit dem

*) Mitth. VIII. 131.

**) Vgl. die von vortrefflichen Zeichnungen begleitete Beschreibung von Essenwein in den Mitth. II. 315.

russischen Hofe zu Kiew an griechischer Malerei Geschmack fanden.*). Wohl aber erklärt sich dieses Vorherrschen der deutschen Kunst in allen ihren Zweigen, so wie überhaupt die ganze, für Polen ungewöhnliche Erscheinung der Stadt daraus, dass sie im Mittelalter überwiegend von Deutschen bewohnt, fast eine deutsche Colonie war. Schon zwischen 1230 und 1240 hatte sie deutsches Stadtrecht nach dem Vorbilde von Breslau erhalten, und im Jahre 1257 wurden neue Privilegien ertheilt um mehr deutsche Ansiedler herbeizuziehn**). Noch die Sammlung von Privilegien und Statuten der Stadt, welche der Magistrat im Jahre 1505 in einem stattlichen mit Miniaturen versehenen Codex anfertigen liess, enthält kein polnisches Wort, sondern nur lateinischen oder deutschen Text. Namentlich die Statuten der Gewerbe sind mit wenigen Ausnahmen deutsch***).

In Ungarn†) waren die äusseren Verhältnisse ganz ähnlich wie in Polen. Zwar war das Land einst römische Provinz gewesen, allein die römische Civilisation war nicht tief eingedrungen

*) Schon von Wladislaus Jagello wird es berichtet, dass er im Jahre 1393 griechische Maler zur Ausschmückung einer Kirche in Krakau habe kommen lassen, und noch die Darstellung der Engelschöre am Gewölbe der von Kasimir Jagello im Jahre 1471 für sich und seine Gemahlin dem Dome angebauten Grabkapelle ist in der stereotypen Weise des byzantinischen Styls, wenn auch mit weichem und zartem Pinsel, ausgeführt. Man vermuthet, dass auch die Wandmalerei im Dome, deren Gestalten hin und wieder unter der Tünche erkennbar sind, von solchen Malern herrühren, und in den polnischen Chroniken werden mehrmals auch in Klöstern Malereien erwähnt, welche „graeco“ oder „musaico more“ ausgeführt seien. Vgl. darüber Mitth. V. S. 294 mit Abbildungen.

**) Roepell, Gesch. Polen's I. 581.

***) Mitth. III. 228, IV. 74.

†) Wir verdanken die Kenntniss der ungarischen Monumente ausschliesslich den neueren Forschungen der österreichischen Archäologen, von denen zuerst Eitelberger, sowohl in dem Jahrbuch der k. k. C. Com. I. 91 ff., als in den mittelalt. Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaates I. 69 ff. umfassende Berichte gab, an welche sich dann eine Reihe einzelner Aufsätze in den Mitth. d. k. k. C. Com. anschlossen. Uebrigens sind, wie Eitelberger selbst bemerkt und neuerlich (Mitth. IX. S. XI.) noch näher nachgewiesen ist, diese Forschungen noch keineswegs erschöpfend und viele Districte Ungarn's noch ganz unbekannt.

und ihre Werke waren ebenso wie die wenigen Leistungen altchristlicher Kunst, die hier bestanden haben mochten, längst vernichtet oder mit Schutt bedeckt*), als die wilden, räuberischen Magyaren nach langen Verheerungen des Abendlandes von demselben zuerst das christliche Bekenntniss, und dann sehr allmälig christliche Civilisation annahmen. Hier wie da also ein nomadisches, kriegerisches Volk, welches seine Kunst erst spät vom Abendlande, und zwar zunächst ausschliesslich von Deutschland**) empfing, und sich auch später noch meistens deutscher oder aus den deutschen Städten des Landes stammender Künstler oder Handwerker bediente. Allein dennoch ist das Resultat ein sehr verschiedenes; während die Kunst in Polen immer ein Fremdling blieb, wurde sie hier wenigstens mit soviel Theilnahme aufgenommen, dass sie sogar gewisse nationale Eigenthümlichkeiten entwickelte.

Dies geschah indessen erst später und die ältesten bisher nachgewiesenen Werke sind überaus roh und haben hauptsächlich nur dadurch ein historisches Interesse, dass sie durchweg deutsch-romanische Formen zeigen und also die Annahme eines langanhaltenden byzantinischen Einflusses, an der man bisher für Ungarn festhielt, widerlegen. Dies gilt von der muthmaasslich schon von 1054 stammenden Krypta der Klosterkirche zu Tihany am Plattensee und ebenso von den mehr durchbildeten Details der grossen fünfschiffigen Krypta des Domes zu Fünfkirchen, welche einige Decennien später entstanden sein mag***). Die darüber erbaute Kirche war eine flachgedeckte Pfeilerbasilika, deren ursprüngliche Details zwar durch mannigfache Zerstörungen und Herstellungen unkenntlich geworden sind, an der uns aber ausser den stattlichen Verhältnissen der Umstand interessirt,

*) Eine kleine unterirdische Kapelle mit altchristlichen Malereien ist in der Nähe des Domes von Fünfkirchen entdeckt. Jahrbuch S. 119 und Kunstdenkm. S. 79.

**) Wie bereits oben B. V. S. 154 angeführt, ist Villars de Honnecourt zufolge seiner Aeusserung in seinem Skizzenbuche nach Ungarn berufen und hat sich dort eine Zeit lang (maint jour) aufgehalten. Indessen lässt sich kein Gebäude, welches von ihm herrühren könnte, und jedenfalls kein bleibender französischer Einfluss nachweisen.

***) Eitelberger im Jahrb. a. a. O. S. 123.

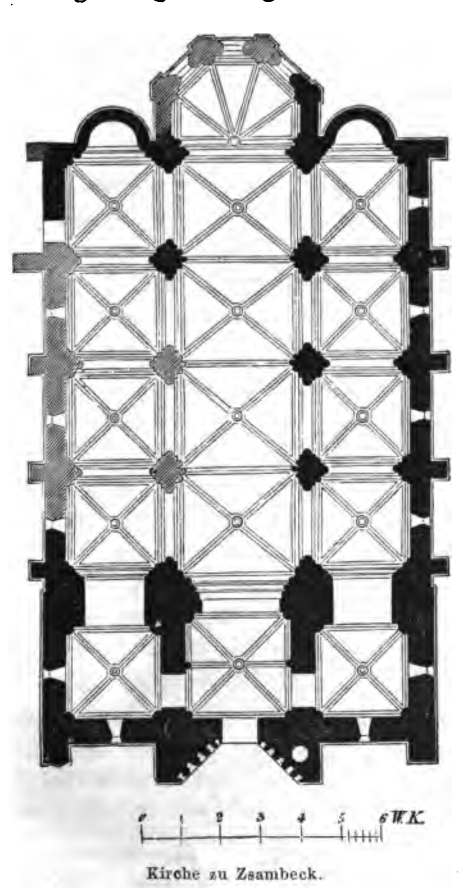
dass sie schon, wie es später in Ungarn vorherrschend wurde, ohne Querarm ist und mit drei Apsiden schliesst. Es ist dies allerdings eine Abweichung von der abendländischen und auch speciell deutschen Sitte kreuzförmiger Anlage und eine Uebereinstimmung mit der byzantinischen Tradition. Allein da diese Disposition sich auch in den benachbarten österreichischen Landen, z. B. an den Domen zu Sekkau und Gurk findet, wohin sie eher aus Italien als aus griechischen Gegenden gekommen sein wird, darf man annehmen, dass sie aus diesem Nachbarlande hieher gelangt ist, wo sie allerdings eine umfassendere, fast ausschliessliche Anwendung erhielt.

Erst mit dem Anfange des XIII. Jahrhunderts beginnt eine rege und erfolgreiche Bauthätigkeit, und gleich die erste Kirche, die wir hier zu nennen haben, die des Prämonstratenser-Klosters zu Kis-Beny (Klein-Beny)*) im Graner Comitate, ist durchaus eigenthümlich und ein Beweis für eine gewisse Selbstständigkeit des Geschmackes. Sie hat nämlich im Westen einen stattlichen Vorbau mit zwei Thürmen, welcher im Innern in seiner ganzen Breite eine nach der Kirche zu offene Empore bildet, dann im Osten drei durch eine Art Querschiff verbundene Apsiden, zwischen diesen beiden breiteren Theilen aber ein einschiffiges, nur der mittleren Apsis entsprechendes Langhaus, welches gegen Westen breiter ausladet und so den Raum für Emporen an den beiden Seiten gewinnt, welche sich an die des Thurmbaues anschliessen. Ausser dieser höchst originellen Anlage unterscheidet sich diese Kirche auch dadurch von allen übrigen ungarischen, dass sie vor den Thürmen, wie es sonst nur in Burgund vorkommt, eine grosse dreischiffige überwölbte Vorhalle hat. Der Styl ist romanisch und die Ausführung, soviel man noch erkennen kann, eine sehr vorzügliche. Das westliche Portal, mit je zwei Säulen und kräftigen Archivolten, hat zum Theil würfelförmige, mehr aber kelchförmige mit verschiedenartigem Blattwerk sehr mannigfach ausgestattete Kapitäle. Vor Allem ist aber die Ostseite reich und eigenthümlich verziert. Die drei Apsiden haben nämlich innerlich und äusserlich Polygongestalt,

*) Vgl. die von sehr ausreichenden Abbildungen begleitete Beschreibung von Henszelmann in den Mitth. VII. 233.

und zwar so, dass an den mittleren fünf Seiten des Vierzehneckes, an den beiden andern drei des Zehneckes heraustreten, welche sämmtlich mit Ecksäulen und mit gestelzten, nach der Mitte zu immer höher hinaufsteigenden Arcaden verziert sind. Dazu kommt dann, dass die mit starker Abschrägung gebildeten Fenster ganz ungewöhnlich schmal sind, fast wie oben abgerundete Schiessscharten, so dass ihre Höhe mehr als das Zwölffache der Breite beträgt, was der ganzen Erscheinung des Chores etwas eigenthümlich Gestrecktes, Aufstrebendes verleihet.

Ungefähr gleichzeitig mit diesem sonderbaren Bau war dann aber eine andere, stattliche aber einfachere Kirchenform gefunden, welche den Anschauungen der Nation so sehr entsprach, dass sie lange Zeit hindurch typische Geltung behielt. Sie besteht aus einem westlichen Vorbau, an welchem zwei kräftige, unverjüngte Thürme den Giebel und das meistens reichgeschmückte Portal des Mittelschiffes begrenzen, dann aus einem dreischiffigen Langhause mit niedrigen Seitenschiffen, das mit Kreuzgewölben gedeckt und nur aus drei oder vier Jochen gebildet ist, und endlich ohne Querschiff



Kirche zu Zsambeck.

mit drei Apsiden schliesst, die meistens von gleicher Tiefe, später auch wohl so angeordnet sind, dass die mittlere etwas weiter ausladet. Die Fenster sind fast durchweg rundbogig, ziemlich klein und schmucklos, die Arcaden, das Portal und die einfachen Rippengewölbe meistens spitzbogig, die Pfeiler rechtwinkeligen, kreuzförmigen Kerns, mit kräftigen Halbsäulen auf den Frontseiten und kleineren Diensten in den Ecken, die Kapitäle mit knospenartigem Blattwerk, die Basen mit einem



Kirche zu Zsambeck.

Eckblatt oder Klötzchen versehn. Die bei der sehr niedrigen Anlage der Seitenschiffe ziemlich bedeutende Wandfläche zwischen den Scheidbögen und den Oberlichtern ist ohne Triforium oder andre Belebung und nur von den von unten aufsteigenden Diensten durchzogen. Im Aeussern sind die Seitenwände mit Lisenen und Rundbogenfriesen, die Apsiden mit etwas reicherer Gestaltung derselben geschmückt, während die höchste Steigerung des Schmuckes dem grossen Westportale vorbehalten ist, welches tiefeingehend und dem des Stephansdomes zu Wien ähnlich, auf jeder Seite mit mehreren, selbst bis auf sieben steigenden, zwischen eingekerbten Ecken stehenden Säulen besetzt ist, eine entsprechende Gliederung der Archivolten, und durchweg, an Säulenstämmen, Ecken und in der Bogengliederung, reiche romanische Ornamentation hat. Die Thürme sind keineswegs schlank, sondern erreichen, indem sie in drei oder vier Stockwerken von gleicher Stärke aber abnehmender Höhe aufsteigen, etwa das dreieinhalbfache ihrer Breite und schliessen oben mit einem ebenfalls kräftigen, zum Theil gemauerten Helme ab. Aber sie sind stattlich, mit Lisenen eingefasst, an welche sich die wohlgegliederten, die Stockwerke trennenden Rundbogenfriese anschliessen, und von verschiedenen, durch Säulen getheilten rundbogigen Oeffnungen belebt. Auch im Innern erscheinen die Verhältnisse nicht sehr bedeutend und besonders nicht schlank, das Ganze hat vielmehr durchweg mehr den Charakter des Kräftigen und Gedrängten, Rüstigen und Elastischen. Dies entstand zunächst durch die kräftige Anlage aller Theile, der Mauern, Pfeiler, Thürme, wurde dann aber auch ein Gegenstand des Wohlgefallens und besonders ausgebildet. Vorzüglich wirkte dabei die verhältnissmässig geringe Breite des Mittelschiffes *), indem sie es verursacht, dass an der Façade die Thürme vermöge der nothwendig grösseren Stärke ihrer Mauern das Giebelfeld des Mittelschiffes zusammen pressen, während andrerseits das Portal vermöge seines reichen Schmuckes vor die Linie der Thürme vortritt und so den Wirkungen jenes Druckes elastisch entgegenstrebt. Der Unterschied zwischen dieser derben, naturwüchsigen,

*) In St. Jàk ist das Mittelschiff 15 Fuss breit und 46 Fuss hoch, jedes Seitenschiff 12 Fuss breit und 23 Fuss hoch.

wenn auch ritterlich kräftigen Haltung und dem geregelten kühnen Aufschwung der französischen Gothik ist sehr bemerkenswerth und es ist sehr begreiflich, dass die Magyaren an dieser Erscheinung ihrer monumentalen Gebäude eine besondre Befriedigung fanden.

Man kann nicht sagen, dass dieser Styl einer bestimmten Gegend vorzugsweise angehört; er findet sich, meistens an Klosterkirchen, über das ganze Land verbreitet. Das älteste Beispiel ist die Kirche zu Lébény (Leyden) im Raaber Comitat. Das Kloster war 1202 gestiftet und es ist möglich, dass die Jahreszahl 1206, welche in neuern Zahlzeichen, aber muthmasslich nach einer ältern Inschrift einem Stein eingezeichnet ist, den Anfang des Baues angiebt. Aber auch innere Gründe, der ausschliessliche Gebrauch des Rundbogens und die grössere Einfachheit sprechen dafür, dass sie den andern Kirchen dieser Art vorangegangen ist. Die Verhältnisse sind noch nicht festgestellt, man ist sich noch nicht bewusst gewesen, wohin der nationale Geschmack strebte. Das Mittelschiff hat noch verhältnissmässig grössere Breite und grössere Höhe, so dass es luftiger erscheint, die Thürme sind noch nicht in Stockwerke getheilt, und die ganze Façade ist ziemlich schmucklos und leer, nur dass das Portal schon reich und anmuthig geschmückt ist.

Lébény war der reichen Benediktinerabtei Martinsberg*) untergeordnet und auch diese erhielt ungefähr um dieselbe Zeit eine neue, im Jahre 1222 geweihete Kirche, welche der von Lébény ähnlich gewesen zu sein scheint. Der westliche Vorbau ist behufs einer Erneuerung im vorigen Jahrhundert abgebrochen, aber die Pfeilerbildung und die Anlage der mittleren Theile gleichen den dortigen, nur dass die Scheidbögen spitz sind.

Das vollendetste und prachtvollste Exemplar dieser Gruppe ist die Klosterkirche St. Jàk**), unfern der steiermärkischen Grenze. Schon im Grundrisse ist hier eine Verbesserung bemerk-

*) S. über Lébény den vortrefflichen Aufsatz von Essenwein mit Abbildungen in den Mitth. II. 7 ff., über Martinsberg das Jahrbuch I. 100.

**) Die ausführliche Beschreibung und zahlreiche, freilich zum Theil mehr malerisch als architektonisch gehaltene Abbildungen geben die beiden oben citirten Aufsätze in dem Jahrbuch S. 132 ff. und den Kunstdenkm. S. 83 ff.

bar, indem die mittlere Concha die Vorlage eines Kreuzgewölbes erhalten hat und daher weiter heraustritt, besonders aber zeichnet sich der ganze Bau durch gediegene Ausführung und den Reichthum des Schmuckes aus. Das Innere hat manche Entstellungen erlitten, so dass selbst die ursprüngliche Form der Scheidbögen nicht mehr sichtbar und nur zu vermuthen ist, dass sie spitzbogig war. Dagegen ist das Aeussere besser erhalten und von grosser Schönheit. Zunächst gilt dies von der Ostseite, wo die Apsiden reich mit halbsäulenartigen Lisenen, fein und wechselnd profilirten, mit Blumen und andern Ornamenten in ihren Oeffnungen verzierten Rundbogenfriesen, mit Zahn- und Damenbrettfriesen an den Gesimsen ausgestattet sind. Vor Allem glänzt die schlankaufsteigende Apsis des Chores, an der nicht nur alle jene einzelnen Ornamente reicher gebildet sind, sondern die überdies auf halber Höhe durch ein mit den Halbsäulen verkröpftes Band getheilt ist, auf welchem die drei grossen mit Säulen, mit Zickzackbändern und selbst mit mystischen Thierbildern geschmückten rundbogigen Fenster ruhen. Die Südseite der Kirche ist durch spätere Anbauten verdeckt und entstellt, die Nordseite aber, obgleich sie, offenbar um das Innere besser vor Witterungseinflüssen zu bewahren, ohne Fenster geblieben ist, sehr reich und eigenthümlich verziert, namentlich dadurch, dass an den Seitenschiffen die als wohlgegliederte feine Säulenbündel gestalteten Lisenen auf halber Höhe, ähnlich wie an der Chornische, durch ein kräftiges Band nochmals getheilt sind. Das östlichste der dadurch gebildeten obern Wandfelder hat dann noch durch innere Säulchen und ein Relief einen weitern Schmuck, der vielleicht auf den andern Feldern fortgesetzt werden sollte. Die beiden westlichen Thürme, bis zum obern Gesimse 78 Fuss hoch, sind in vier Stockwerke getheilt, das erste dem Gesimse der Seitenschiffe, das zweite dem des Oberschiffs entsprechend; dieses ist mit einem maasswerkartig verzierten Rundfenster, jedes der beiden darüber hinausragenden freistehenden Stockwerke aber nur durch eine zweitheilige, rundbogige Oeffnung belebt. Eben darin besteht auch nur der Schmuck des theils durch die Thürme, theils durch die Portalhalle beschränkten westlichen Giebelfeldes. Um so bedeutender ist dann aber das Portal. Es springt aus der Wand-

fläche etwas vor, so dass seine äussern Pfeiler die benachbarten breiten Lisenen der Thürme decken und oberhalb einen Spitzgiebel bilden. Innerhalb der dadurch gewonnenen stärkeren Vertiefung folgen einander je sechs Säulen, theils mit glatten, theils mit verzierten Stämmen, alle mit reichen Kapitälen und durch eine gewaltige, mit Ranken und Thierbildern phantastisch geschmückte Deckplatte verbunden, auf der dann die den Säulen entsprechenden, aber sämmtlich glatt gehaltenen Rundstäbe der Wölbung anheben. Bei diesen tritt dann aber der sehr merkwürdige Umstand ein, dass die Bögen verschiedener Art sind. Die drei inneren sind nämlich halbkreisförmig, die zwei nächsten zwar spitz, aber noch von gedrückter Gestalt, während der oberste als leichter und steiler Spitzbogen aufsteigt. Diese Anordnung ist ebenso sinnreich als ungewöhnlich. Auch an dem Riesenportale von St. Stephan in Wien kommen beide Bogenarten vor, aber doch nur so, dass die Spitze dem äussersten Rundbogen aufgesetzt ist; hier dagegen wächst der Spitzbogen allmälig aus dem Rundbogen hervor und es hat eine gewisse Berechtigung, wenn bei fortgesetztem Umschwunge die Bewegung sich nicht bloss im Maasse, sondern auch in der Art steigert. Jedenfalls ist das Resultat ein sehr günstiges und wir haben hier die seltene Erscheinung eines Meisters, der auch die decorative Bedeutung beider Bogenarten zu schätzen und für seine Zwecke zu henutzen wusste, die ruhige Gesetzlichkeit des Umkreisens und den kühneren luftigen Aufschwung des Spitzbogens. Die Ornamentation, welche über das ganze Portal ausgegossen ist, besteht fast durchweg in Variationen gebrochener Stäbe, welche als Rauten, Gitterwerk, Zickzacklinien verschiedener Art, mit feinem rhythmischen Gefühle wechseln, und zwar so, dass sie nach innen zu zarter, nach aussen zu immer kräftiger werden, bis endlich der äusserste Spitzbogen durch einen sehr kräftigen rechtwinkelig gebrochenen Rundstab mit sehr wirksamen Schatten eingefasst ist und so die ganze Halle abschliesst. Ueber dem Spitzbogen sind dann noch an der Fläche des Giebels in elf aufsteigenden, kleeblattartigen Nischen die allerdings recht plumpen und kurzen Statuen Christi und der Apostel angebracht, welche, da der Raum nicht ausreichte, ihre Ergänzung durch die zwei fehlenden Apostel in ähn-

lichen Nischen an der Thurmwand erhalten. Ueber die Entstehungszeit der Kirche sowohl als dieses Portals fehlen alle Nachrichten; das Verhältniss zu dem Portale von St. Stephan lässt annehmen, dass es später als dasselbe, wahrscheinlich erst in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, entstanden ist.

Sehr ähnlich, aber etwas jünger ist die Klosterkirche zu Zsambeck, welche, seit der Zerstörung durch die Türken im Jahre 1542 im Verfall, seit dem Erdbeben von 1763 eine Ruine ist. Die Fenster und die Schalllöcher der Thürme sind rundbogig und der Rundbogenfries ist das vorherrschende Ornament des Aeussern, aber die Arcaden und selbst das, übrigens niedrig gehaltene Portal sind spitzbogig, die Chornische war polygonisch geschlossen *), und die Anordnung von starken Strebepfeilern und von Strebemauern unter dem Dache der Seitenschiffe lassen auf eine mittelbare Einwirkung des gothischen Styls schliessen. Auch die Façade zeigt eine weitere Entwickelung, indem nicht bloss die mehrtheiligen Oeffnungen der Thürme weiter und nach obenzu wachsend sind, sondern besonders auch die Giebelwand des Mittelschiffs organischer gestaltet ist und eine hohe spitzbogige Halle oder Nische bildet, in der das Portal und ein darüber angebrachtes Rosenfenster liegen.

Noch viele andere Kirchen scheinen denselben Grundplan, wenn auch mit einigen Veränderungen, gehabt zu haben. So die vor wenigen Jahren als baufällig abgebrochene Kirche zu Nagy-Karóly; dann die zu Apatfalva**); die Kathedrale des Zipser Landes zu Kirchdrauf***), wahrscheinlich nach dem Mongoleneinfall 1241 errichtet, an der jedoch nur die westlichen Theile des alten Baues erhalten sind; die kleine Kirche zu Horpacz, in der noch ein reiches Portal und sehr zierliche romanische Kapitäle

*) S. Grundriss und Façade auf S. 665 und S. 666. In dem in den Mitth. II. S. 106 abgedruckten Grundrisse ist ein halbkreisförmiger Schluss, in dem in den M. A. Kunstdenkm. S. 94 der polygone angenommen, und dies scheint nach den Ueberresten, wie sie daselbst angegeben, wahrscheinlicher.

**) Jahrbuch a. a. O. S. 106, 107.

***) Mitth. VI. S. 200. In den Mitth. II. 245 wird der deutsche Name Kirchdorf genannt; der ungarische ist Szepes várallya.



erhalten sind*) und mehrere andere**). An der Kirche zu Felsö-Oers, welche jetzt nur aus einem Schiffe mit einem Thurme an der Westseite besteht, haben Portale und Fenster des Thurmes bei frühen romanischen Formen über den halbkreisförmigen Bögen vollständig ausgebildete Spitzgiebel***). Endlich ist auch noch die Kirche zu Ocza im Gebiet von Pesth zu nennen, welche im Innern modernisirt, im Aeussern auf der Westseite mit zwei ähnlichen Thürmen wie die von St. Jàk und überhaupt mit ähnlichen romanischen Formen ausgestattet ist, aber dadurch wesentlich von jenem herrschenden Typus abweicht, dass sie ein ziemlich stark ausladendes Kreuzschiff hat und dass die drei Apsiden sämmtlich polygonförmig schliessen.

Wie in den benachbarten österreichischen Provinzen und in Böhmen finden sich auch hier neben den grössern Kirchen häufig kleine Rundbauten, welche ohne Zweifel als Grabkapellen dienten, und zum Theil ziemlich origineller Anlage sind. So die bei St. Jàk, deren Grundriss aus vier Dreiviertelkreisen, also gewissermassen kreuzförmig gebildet ist†). Alle Bögen, des Frieses, der Fenster und des ziemlich stattlichen Portals sind halbkreisförmig, aber das letzte ist mit einem Spitzgiebel gedeckt, der schon auf eine spätere Zeit deutet. Eine ganz ähnliche, ebenfalls rundbogige Kapelle zu Papocz in der Eisenburger Gespanschaft scheint sogar zu einem erst 1363 erbauten Kloster gehört zu haben††). Die Friedhofskapelle neben der St. Michaelskirche zu Oedenburg endlich ist ein regelmässiges Achteck, mit einem Chore und einer von drei Seiten des Achtecks geschlossenen Apsis, dessen Portal auch schon in gedrücktem Spitzbogen gedeckt ist†††).

*) M. A. Kunstdenkm. I. S. 90.

**) So zwei dem Kapitel des Pressburger Domes gehörige Dorfkirchen auf der Donauinsel Schütt (Mitth III. S. 159, 161) und die 1228 geweihete Klosterkirche zu Deaki (daselbst S. 268) Alb. Lenoir, Arch. monast. II p. 110 giebt den Grundriss einer solchen Kirche aus Buda; also ohne Zweifel aus Ofen.

***) Jahrbuch a. a. O. S. 116.

†) Mittelalt. Kunstdenkm. I. Taf. 9.

††) Mitth. d. k. k. C. C. I. S. 46.

†††) Ebenda S. 108. Im Bogenfelde ist ein Baum dargestellt, an dessen Rinde zwei geflügelte drachenartige Thiere nagen, also ein Symbol der irdischen Hinfälligkeit, welches an die Legende des h. Barlaam erinnert.

Man darf annehmen, dass der Styl der bisher erwähnten Kirchen, obgleich noch mit romanischen Formen gemischt, sich das ganze XIII. Jahrhundert hindurch erhalten hat; denn neben ihm finden wir nur Bauten des reichen gothischen Styls, von denen nur eine kleine Zahl dem XIV., bei Weitem die meisten dem XV. Jahrhundert angehören. Theils die nationale Eigenthümlichkeit jener Gruppe, theils der Umstand, dass auch in Oesterreich der spätgothische Styl überwiegt*), genügen, um diese Erscheinung zu erklären.

Eine der frühesten und reinsten unter den gothischen Bauten Ungarns ist die jetzt den Benedictinern überwiesene ehemalige Franciscanerkirche zu Oedenburg**). Der Grundplan ist ein diesen Gegenden ganz fremder, an westphälische Kirchen erinnernder, nämlich ein fast quadratisches, durch vier Rundsäulen in neun Gewölbfelder von gleicher Höhe, jedoch bei fast doppelter Breite des Mittelschiffes getheiltes Langhaus, nebst einem einschiffigen, aus zwei Gewölbfeldern und dem Schlusse mit fünf Seiten des Achtecks bestehenden Chore. Besonders dieser Chor ist in den edelsten Formen reicher Gothik erbaut, mit weich und vortrefflich profilirten Eckpfeilern, freiem Blattwerk der Kapitäle, hohen drei- und zweitheiligen, mannigfaltig gebildeten Maasswerkfenstern, endlich am Aeussern mit kräftigen, aber noch nicht mit Schmuck überladenen Strebepfeilern. An der Nordseite des Langhauses ist ein schlanker quadrater Glockenthurm mit achteckigem Oberbau und gemauerter Spitze angefügt, der unten als Portal und Vorhalle dient. Das Ganze ist der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts zuzuschreiben und in Beziehung auf Reinheit des gothischen Styls vielleicht die beste Leistung Ungarns.

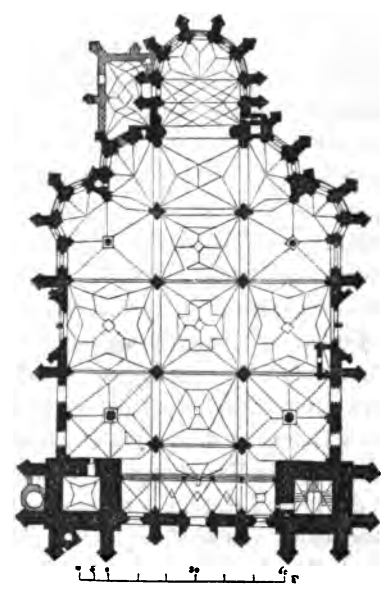
Ein mächtigeres Werk und dabei von höchst pikanter Anlage ist der Dom St. Elisabeth zu Kaschau***). Der Grund-

*) Oben Bd. VI. 318.

**) Mitth. d. k. k. C. C. VIII. S. 339. Vgl. einige verwandte westphälische Kirchen, Bd. VI. S. 277 ff.

***) Vgl. den Aufsatz von K. Weiss in den Mitth. II. 236, 275, der die Materialien und Abbildungen aus einer in ungarischer Sprache verfassten Monographie von Henszelmann entnommen hat. Ein näheres Studium des Monuments und die Publication weiter eingehender Zeichnungen bleiben zu wünschen.

plan schliesst sich nämlich in seinen Haupttheilen genau an den der Liebfrauenkirche zu Trier an, und stellt wie diese ein griechisches Kreuz dar, dessen Hauptarm nur durch die Hinzufügung des Chores in Osten verlängert ist, und dessen Winkel durch niedrigere Anbauten gefüllt sind. Während aber der rheinische Meister diesen Grundgedanken consequent zu einer Centralanlage ausbildete, welche in allen ihren einzelnen Theilen polygonisch schliesst und auf der Vierung einen Thurm trägt, hat der Meister des ungarischen Domes den Versuch gemacht, ihn mit einem rechtwinkeligen Bau und einer von zwei Thürmen flankirten Façade zu verbinden. Die Ostseite hat auch hier durchweg polygonische Begränzungen, eine tiefe Chornische, die mit fünf Seiten des Zehnecks schliesst und auf jeder Seite zwei diagonal gestellte polygonische Kapellen, die jedoch hier vermöge einer nicht sehr organischen Verlängerung mit dem Kreuzschiffe verbunden sind. Dieses aber ist dann schon rechtwinkelig und die niedrigen Räume in den westlichen Winkeln des Kreuzes, welche in Trier wiederum polygonische Kapellen bilden, sind hier zwar so angelegt, als ob sie der schwierigen Ueberwölbung solcher Kapellen entsprechen sollten, demnächst aber in eine quadratische Form gebracht. Schon die inneren Räume haben dadurch etwas Unklares, welches es verursachte, dass die ersten Beschreiber die Anlage gar nicht verstanden, sondern untersuchen zu müssen glaubten, ob sie drei- oder fünfschiffig sei*). Noch ungünstiger



Dom zu Kaschau.

*) Lübke in der Architekturgeschichte (1858) S. 473 war der Erste, der sie richtig würdigte.

aber erscheint die Façade. Sie wird nämlich gebildet theils durch die stattliche Vorderseite des Mittelschiffes mit ihrem hohen Giebel und einem Portale, theils durch zwei mächtig angelegte quadratische Thürme. Da aber diese, wenn sie nicht unverhältnissmässig kolossal werden sollten, das Mittelschiff nicht erreichen konnten, sind dazwischen auf beiden Seiten niedrige, jenen Räumen in den Winkeln des Kreuzes entsprechende Hallen eingeschoben, welche ebenfalls Portale erhalten haben, aber wegen ihrer Niedrigkeit mit den andern Theilen nicht wohl organisch zu verbinden waren und so sich augenscheinlich als Flickwerk darstellen.

Dom zu Kaschau.

Die geschichtlichen Nachrichten über den Dom sind sehr dürftig. Zufolge einer Urkunde von 1283 bestand damals schon eine Kirche der h. Elisabeth in Kaschau, deren Entstehung man mit der Einwanderung thüringischer Colonisten in diese Gegend in Verbindung zu bringen und in die Jahre 1265 bis 1271 ver-

legen zu dürfen geglaubt hat. In andern historischen Ueberlieferungen wird aber der Dom als eine erst im Jahre 1324 begonnene Stiftung der Königin Elisabeth von Polen bezeichnet, und die städtischen Rechnungen ergeben, dass noch das ganze XV. Jahrhundert hindurch hauptsächlich an den Thürmen und Portalen gearbeitet wurde. Aus jenem ersten Bau im XIII. Jahrhundert kann jetzt nur noch die Krypta stammen, welche indessen schon längst als Begräbnissstätte benutzt, daher sehr entstellt und, wie es scheint, nicht näher durchforscht ist*). Der ganze Oberbau aber lässt nur Formen erkennen, welche frühestens auf die Mitte des XIV. Jahrhunderts hinweisen. So der Chorbau mit seinen leichten Mauern, den breiten, aber doch vermöge ihrer Höhe schlank erscheinenden Fenstern, ihren fein profilirten Seitenwänden und ihrem reichen, nach klaren geometrischen Regeln construirten Maasswerk, mit den kräftigen Strebepfeilern, die in vielfachen Absätzen mit Maasswerkblenden und wohlgebildeten Fialen sich verjüngen. So ferner die reichen und complicirten Sterngewölbe, welche die ganze Kirche decken und die zarten Dienste an den schlanken Pfeilern.

Bei dem Geschick und der Einsicht, welche der Oberbau beweist, drängt sich die Frage auf, wodurch der Meister bestimmt worden, sich die mühsame und undankbare Aufgabe zu stellen, die Centralanlage der Liebfrauenkirche hier bei ganz andern Verhältnissen nachzubilden. Bekanntlich giebt es eine Zahl von Kirchen, welche dieselbe Choranlage haben, wie der Trierer Bau, dabei aber auf der andern Seite des Kreuzschiffes ein gewöhnliches dreischiffiges Langhaus. Wenn der Meister also auch hier eines solchen bedurfte, so hätte es ihm viel näher gelegen, sich an eine dieser Kirchen, als an jene Centralanlage, zu halten. Wenn er auch die älteste derselben, St. Yved in Braine, nicht kannte, werden ihm, da er so genaue Studien in Trier gemacht hatte, die rheinischen Exemplare dieser Gattung, St. Victor in Xanten, S. Katharina in Oppenheim u. a. nicht unbekannt gewesen sein. Auch bedurfte es zu dieser einfachen Lösung kaum eines Vorbildes, und der Meister muss daher, indem er aus der Reihe der

*) Von dem Dasein dieser Krypta erfahren wir erst durch den Bericht des Bischofs von Kaschau in den Mittheilungen IV. S. 201.

Kirchen, welche dieselbe reizvolle Choranlage haben, die einzige herausgriff, welche auf andere Bedingungen berechnet war, als ihm vorlagen, sich einen besonderen Vortheil davon versprochen haben. Wahrscheinlich bestimmte ihn die sehr geringe Länge dazu, über welche er aus localen Gründen nicht hinausgehen durfte, und die wohl für die ältere nach Landessitte nur aus wenigen Jochen bestehende Kirchenanlage ausreichend gewesen sein mochte, aber nicht für eine Kathedrale, wie der aus westlichen Gegenden stammende Meister *) sie im Sinne hatte. Dies brachte ihn wohl auf den Gedanken, den Raum da, wo es möglich war, nämlich auf den Seiten auszudehnen, und gab ihm so das jetzige ganz ungewöhnliche Verhältniss, dass die Breite fast zwei Drittel der äussersten Länge beträgt und der innere Körper des Gebäudes zwischen der Thurmhalle und dem Chore fast quadratisch ist. Dies gewährte ihm Raum für einen sehr stattlichen Chor und für ein Kreuzschiff, aber nicht für ein abendländischen Anschauungen entsprechendes Langhaus, und brachte ihn auf den Gedanken, statt ein solches in unvollkommener verkürzter Gestalt zu geben, lieber durch Wiederholung der niedrigen Räume in den Winkeln die Centralanlage durchzuführen. Wenigstens das Innere erhielt dadurch eine geregelte Anordnung und vielleicht hätte sich auch, wenn die Arbeit der Façade nicht in die Hände späterer Meister gefallen wäre, für diese eine bessere Lösung finden lassen.

Die Zahl erhaltener gothischer Kirchen in Ungarn ist sehr gross**), aber sie sind fast alle aus der letzten Zeit der Gothik

*) Auch diese Kirche hat man (wie ganz ohne Grund die zu Zsambeck) dem Vilars de Honnecourt zuschreiben wollen und dabei den Umstand geltend gemacht, dass ihr Grundriss aus der französischen Gothik und namentlich von St. Yved in Braine oder St. Etienne in Meaux entnommen sei (Mitth. IV. S. 146 und 201). Allein abgesehen, dass der jetzige Bau unmöglich von Vilars herrühren kann, dessen Blüthezeit hundert Jahre früher fällt, und vorausgesetzt, dass die Kirche des XIII. Jahrhunderts denselben Grundriss gehabt habe wie die jetzige, ist dieselbe eben keine Nachahmung von St. Yved oder irgend einer anderen französischen Kirche, sondern von der völlig deutschen und niemals auf französischem Boden nachgeahmten Liebfrauenkirche zu Trier.

**) Selbst unter den Dorfkirchen, wie dies die in den Mitth. Bd. III. S. 130 ff. gegebene ausführliche Statistik der Gebäude auf der Donauinsel Schütt nachweist. Eine vorläufige Nachricht über die grosse Verbreitung

und daher in den bald nüchternen, bald überladenen Formen, die auch in Deutschland in der zweiten Hälfte des XV. und dem Anfange des XVI. Jahrhunderts herrschte. Eine eigenthümliche Richtung ist dabei nicht zu bemerken; mit dem Eindringen des gothischen Styls scheint die, welche die oben geschilderten Uebergangsbauten erkennen liessen, zurückgetreten zu sein. Unter den bekannt gewordenen Kirchen dieser Zeit verdienen daher nur wenige der Erwähnung. Eine der grösseren ist die St. Jakobskirche zu Leutschau in der Grafschaft Zips, welche interessante Einzelheiten aus früheren Zeiten enthält, aber jetzt doch nur eine schwerfällige, auf unbeholfenen Pfeilern ruhende Hallenkirche ist*). Anziehender sind die St. Michaeliskirche zu Oedenburg mit einem schlanken, der Westseite angebauten Thurme, dann an der schon erwähnten Kathedrale zu Kirchdrauf der Chor (1462 bis 1478) und die Frohnleichnamskapelle (1498 bis 1510)**), und endlich die der Pfarrkirche zu Donnersmark angefügte Doppelkapelle, deren unteres, etwa zwölf Fuss hohes und bis zur Fensterbrüstung in den Boden versenktes Stockwerk vielleicht zu einem Todtendienste bestimmt war, während die obere Kapelle vierzig Fuss lang, zwanzig breit, zwei und vierzig bis unter dem Schluss des Netzgewölbes hoch, mit dem reichsten Schmucke dieser Spätzeit und in der That hier sehr schön und geschmackvoll ausgestattet ist***).

Wie in Ungarn ist auch in Croatien, wenigstens in seinem nördlichen Theile, die deutsche Baukunst eingebürgert, indessen sind auch hier die meisten der erhaltenen mittelalterlichen Gebäude aus spätgothischer Zeit†). Von grösserem Interesse scheint nur der Dom zu Agram††), an dessen jetziger Gestalt eine Reihe von Jahrhunderten gearbeitet haben. Nach der Verwüstung durch

des gothischen Styls selbst in den ganz von Magyaren bewohnten Districten und namentlich über gothische Holzkirchen s. in den Mitth. Bd. IX. S. XI.

*) Daselbst S. 41, 64 ff.

**) Daselbst I. S. 107, VI. S. 200.

***) Daselbst V. S. 174. Einige andere spätgothische Kirchen sind in der Uebersicht über ungarische Publikationen daselbst II. S. 216 genannt. Die grösseste derselben dürfte der Dom zu Pressburg sein.

†) Eine kurze Aufzählung und Beschreibung einiger in den Mitth. I. 232.

††) Mitth. IV. S. 229, 260 mit vielen Abbildungen.



die Mongolen war der Bischof, wie wir urkundlich erfahren, im Jahre 1272 beschäftigt, ihn glänzend „opere magnifico et sumptuoso“ herzustellen, und höchst wahrscheinlich hat dieser Bau auch auf den gegenwärtigen einen bedeutenden Einfluss geübt. Dies zeigt sich zunächst an der Westfaçade, welche nicht nur wie jene ungarischen Kirchen des XIII. Jahrhunderts die Anlage von zwei massigen quadratischen Thürmen, sondern auch ein Portal enthält, welches dem von St. Jàk in auffallender Weise entspricht, indem es sogar an dem Spitzgiebel die aufsteigende Reihe von kleeblattförmigen Nischen mit Statuen erhalten hat. Allerdings sind viele Theile dieses Portals im zopfigen Style des XVIII. Jahrhunderts ausgeführt, die meisten aber entschieden romanisch, so dass wir gewiss nicht eine an sich unwahrscheinliche Nachahmung jenes Portales von St. Jàk aus der Zopfzeit, sondern nur die Ergänzung des theilweise zerstörten alten Portales vor uns haben. Die dahinter gelegene Kirche ist, vielleicht auch im Anschluss an den älteren Plan, dreischiffig, ohne Querarm und mit drei, jedoch nicht halbkreisförmigen, sondern polygonischen Apsiden schliessend, aber aus verschiedenen Bauzeiten. Die vier westlichen Joche bilden einen Hallenbau, dessen schlanke, rautenförmige, mit vier Diensten versehene Pfeiler auf ihren, soweit sie ausgeführt sind, recht edeln Blattkapitälen reich profilirte Rippen des einfachen Kreuzgewölbes tragen, und deren sehr hohe, zweitheilige Fenster mit spätgothischem Maasswerk in Fischblasenmustern geschmückt sind. Die östliche Hälfte der Kirche dagegen hat niedrigere Seitenschiffe und regelmässig gebildete Bündelpfeiler mit polygonen Sockeln und mit vier stärkeren und vier schwächeren Diensten. Jener westliche Theil wird daher vom Anfange des XV., dieser östliche dagegen schon aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammen. Er hat indessen vielleicht schon im XV. und dann noch ein Mal im XVII. Jahrhundert viele Aenderungen erlitten, welche die Wirkung des ursprünglichen Baues bedeutend beeinträchtigen.

Eine eigenthümliche Stellung nimmt Siebenbürgen ein, weil sich hier deutsche Colonisten selbstständig und unvermischt, aber allerdings unter schwierigen Verhältnissen erhielten. Das durch den Zusammenstoss verschiedener roher und feindlicher

Völkerschaften verheerte Land war so menschenleer geworden, dass es selbst in den Urkunden als eine Wüste bezeichnet wurde, bis es seit der Mitte des XII. Jahrhunderts den ungarischen Königen gelang, Deutsche aus den niederrheinischen Gegenden hierher zu ziehen, deren erfolgreiche Bemühungen um die Cultur der fruchtbaren Thäler ihnen dann immer bestimmtere Privilegien und Freiheiten und dadurch wieder einen stärkeren Zuzug ihrer Landsleute verschaffte. Unmittelbar nach ihrer Niederlassung hatten sie natürlich so vollauf mit dem Nothwendigen zu thun, dass von künstlerischer Thätigkeit und monumentalen Bauten nicht die Rede sein konnte, und als endlich etwa mit dem ersten Viertel des XIII. Jahrhunderts die härteste Arbeit beendet war, dauerte es nicht lange, dass der furchtbar verheerende Strom der Mongolen (1241) sich über das Land ergoss und die begonnenen Werke zerstörte oder mit Zerstörung bedrohte. Denn zum Theil hatte schon vorher die Einsamkeit und die Nähe räuberischer Völker die Ansiedler bestimmt, entweder ihre Wohnungen in der Nachbarschaft herstellbarer römischer Burgen anzulegen*), oder doch für einen hochgelegenen, befestigten Bau zu sorgen, der ihnen im Nothfalle für ihre Personen und kostbarste Habe eine Zufluchtsstätte gewährte. Gewöhnlich dienten die Kirchen dazu, die man zu diesem Zwecke in einem von einer Mauer umgebenen Raume fest und thurmartig anlegte, so dass schon damals die beiden Zwecke, kirchliche Andacht und kriegerischer Schutz, zugleich Befriedigung fanden. Der Einfall der Mongolen empfahl dies System noch mehr, so dass von nun an die Rücksicht auf Vertheidigung einen wesentlichen Einfluss auf die kirchliche Baukunst erhielt. Dazu kam dann der Sinn der Bevölkerung. An deutscher Sitte hing sie zwar mit rührender Treue, aber die Verbindung mit dem Mutterlande war denn doch, namentlich für künstlerische Mittheilungen, eine sehr schwierige und langsame. Colonisten sind in der Regel sparsam und auf das Nützliche gerichtet und die Verhältnisse trugen hier in jeder Beziehung dazu bei, sie darin zu bestärken. Zu den Privilegien, welche den Einwanderern gewährt waren, gehörten auch kirchliche; die Gemeinden hatten das Recht, ihre Pfarrer zu wählen, und benutzten

*) Mitth. III. S. 259.

dasselbe, um sie in einer gewissen Abhängigkeit von sich zu erhalten. Sie standen nur in loser Beziehung zum Bischofe und hüteten sich sorgfältig in grössere Unterordnung zu ihm zu gerathen. Eben dadurch entging ihnen aber auch der geistige Einfluss und materielle Beistand, welcher den Kirchenbauten sonst von der höheren Geistlichkeit zu Theil wird, und sie waren ganz auf sich selbst, auf ihre eigenen mühsam erworbenen Mittel, auf ihr ganz unentwickeltes Schönheitsgefühl angewiesen. Dies spricht sich denn auch in der Erscheinung ihrer Kirchen aus. Sie sind ernst, streng, burgartig, arm an plastischem Schmucke. Jene Regungen des Darstellungstriebes, welche die romanischen Bauten der andern Länder anziehend machen, fehlen gänzlich; man fühlt, dass die Phantasie in der harten Arbeit des Erwerbes erlahmt ist. Glieder und Ornamente wiederholen sich Jahrhunderte lang und die Styländerungen der deutschen Kunst gelangen nur sehr langsam und mit abgeschwächter Bedeutung hierher.

Obgleich der romanische Styl sich sehr lange erhielt und einzelne Ueberreste desselben häufig vorkommen, sind ganz erhaltene Kirchen desselben selten *). Vielleicht die früheste ist die für diese Gegend höchst charakteristische s. g. Burgkirche von Michelsberg, wahrscheinlich bald nach 1223 errichtet, eine dreischiffige Basilika einfachster Art von gewaltiger Mauerdicke und von sehr geringer Länge mit drei Apsiden. Das Mittelschiff ist mit flacher Decke, die Seitenschiffe sind mit Tonnengewölben gedeckt, beide nur durch zwei sehr schwere und völlig ungegliederte Pfeiler und Rundbögen getrennt und durch sehr kleine, rundbogige Fenster beleuchtet. Alles ist massenhaft und ohne Zierde, nur die Westseite hat einen bescheidenen, sehr würdigen Schmuck erhalten, indem ihr ziemlich stark, mit je vier Säulen vertieftes rundbogiges Portal auf jeder Seite von zwei niedrigeren, durch das fortgesetzte Kämpfergesims des Portals tangirten Arcaden eingefasst ist, so dass diese ganze Anordnung etwa die Hälfte der Façade füllt. Die Kirche zu Harina (Münchsdorf), wahrscheinlich mit Unterstützung des Bischofs erbaut, erinnert ihrer

*) Friedrich Müller, die kirchl. Baukunst des rom. Styls in Siebenbürgen im Jahrbuch der k. k. C. C. III. S. 149 ff. Michelsberg S. 179. Harina S. 181.

Anlage nach an jenen oben beschriebenen ungarischen Typus, indem sie einen Vorbau mit zwei senkrecht emporsteigenden Thürmen und einem rundbogigen Portale, ein dreischiffiges Langhaus von nur vier Jochen hat und ohne Kreuzschiff mit drei Nischen schliesst. Im Innern fällt aber diese Aehnlichkeit fort; die Schiffe sind flach gedeckt, die Pfeiler, welche die halbkreisförmigen Scheidebögen tragen, sehr schlank und durchweg verschieden gestaltet, achteckig, rund, nur der eine mit angelegten Halbsäulen. Das Ganze macht daher durchaus nicht den Eindruck des Gedrängten, Rüstigen, wie die ungarischen Bauten, sondern hat eher etwas Schlichtes und Mildes, wie die deutschen Kirchen, so dass wir die beiden Nationalitäten, die sich hier begegnen, an dem einen Gebäude in verschiedener Weise vertreten sehen.

Von der allgemeinen Regel der Schmucklosigkeit und Sparsamkeit der romanischen Bauten macht nur ein einziger eine glänzende Ausnahme, der allerdings nicht ein Werk der Gemeinde, sondern bischöflicher Munificenz war, der Dom zu Karlsburg*). Er ist von stattlichen Verhältnissen, 264 Fuss lang, 34 im Mittelschiffe breit, durchweg mit quadraten Rippengewölben gedeckt. Auf den zweithürmigen Vorbau folgt ein Langhaus von drei Gewölbquadraten des Mittelschiffes, begleitet von je sechs der Seitenschiffe, dann ein Kreuzschiff von ebenfalls drei Quadraten mit je einer halbkreisförmigen Nische auf der Ostseite seiner Arme und endlich der weiter hinaustretende Chor. Dieser ist zufolge einer darin erhaltenen Inschrift im Jahre 1753, jedoch, wie darin versichert wird, genau nach der alten Form hergestellt**), was auch gewiss richtig ist, da er bei völlig missverstandener Nachahmung des Maasswerks übrigens dem XV. Jahrhundert entspricht, wo also eine Erneuerung oder Verlängerung des alten Chores stattgefunden haben wird. Auch die Façade mit einer Mischung gothischer Formen und romanischer Motive wird aus dieser Zeit oder doch aus dem XIV. Jahrhunderte stammen. Dagegen gehört die dazwischen liegende, in Quadern vortrefflich ausgeführte Kirche ganz dem romanischen Uebergangsstyle an. Die Fenster sind sämmtlich rundbogig, die rechtwinkelig profilirten Arcaden spitz,

*) Müller, Jahrbuch a. a. O. 168.

**) Ad veterem plane formam a solo restituit.

die Pfeiler regelrecht kreuzförmig gebildet, die stärkeren gewölbtragenden mit vier kräftigen Halbsäulen, die Zwischenpfeiler auf der Frontseite ohne solche Vorlage. Die Basis der Säulen hat das wohlprofilirte Eckblatt, die Kapitäle sind von kurzer Kelchform mit Blattwerk, zuweilen auch mit verschlungenen Vögeln oder andern Thieren. Ein jetzt vermauertes romanisches Portal am südlichen Seitenschiffe ist von höchster Pracht; die zwei auf jeder Seite eingelegten Säulen und die ihnen entsprechenden Rundstäbe sind mit geschmackvollen Ranken, die Kapitäle mit grossen Blättern sehr reich geschmückt. Nicht minder stattlich sind die beiden Conchen der Kreuzarme mit starken Halbsäulen, mannigfach profilirten Rundbogenfriesen, reich gestalteten, zum Theil mit Rankengeflechten und Thieren geschmückten Gesimsen. Einzelne Details scheinen dem gothischen Style näher zu stehen, aber im Ganzen entspricht die Haltung dieses älteren Theiles den gewölbten Uebergangskirchen Deutschlands aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts und ist besonders dem Dome zu Naumburg verwandt.

Unsre urkundlichen Nachrichten über die Baugeschichte beschränken sich auf zwei aber ziemlich wichtige Contracte. In dem ersten vom Jahre 1287 verpflichtet sich dem Bischof und Kapitel gegenüber der Steinmetz Meister Johannes*) die Mauer der Kirche und die zu ihr gehörigen Theile so hoch hinaufzuführen, wie sie in dem alten Werke, namentlich über der grossen Thüre sei, durch welche der Bischof ein-. und ausgehe; in dem zweiten, vom Jahre 1291 wird mit Zimmerleuten über Ausführung des Daches contrahirt und werden dabei die einzelnen Theile des Gebäudes ganz übereinstimmend mit dem jetzigen Dome aufgezählt. Es handelte sich hier also nicht um einen Neubau, sondern um eine Herstellung, die wahrscheinlich sich auf eine Zerstörung und Feuersbrunst bezog, welche der Dom nach histo-

*) Seine Bezeichnung lautet vollständig: Magister Johannes Lapicida filius Tinonis de civitate Sancti Adeodati. Welcher Ort unter dieser Bezeichnung gemeint, ob der niederungarische Marktflecken Deodatum, ob das lotharingische Monasterium oder Fanum St. Deodati, jetzt St. Dié, ob irgend eine andere Stadt, zu deren Schutzheiligen St. Deodat gehörte, z. B. Siena, bleibt dahingestellt. Der väterliche Name: Tino klingt in der That italienisch.

rischer Nachricht im J. 1277 bei einem kriegerischen Angriffe erlitten hatte. Der Neubau selbst wird daher diesem Jahre, aber schwerlich lange vorhergegangen sein, da selbst die verwandten deutschen Bauten meistens erst dem zweiten Viertel des XIII. Jahrhunderts angehören. Jedenfalls fällt er in die Zeit nach dem Mongolenkriege von 1241, wahrscheinlich sogar, da die durch diesen verheerenden Krieg hervorgebrachte Verödung des Landes ein so grossartiges Unternehmen unmöglich gemacht haben würde, erst mehrere Decennien nachher. Auch da aber müssen ausserordentliche Hülfsquellen eröffnet und ausserordentliche Anstrengungen gemacht sein, um ein Gebäude hervorzubringen, das alle andern des Landes so weit übertrifft.

Der romanische Styl erhielt sich überaus lange. Noch im Jahre 1330 wurde er, wie die laut Inschrift in diesem Jahre erbaute Kirche zu Sächsisch-Reen*) beweist, angewendet, und wir haben keinen Grund grade dies zufällig erhaltene Datum für das letzte zu halten. Diese Anhänglichkeit beruhte schwerlich allein auf der Abgelegenheit des Landes, sondern mehr auf der ernsten, auf Nützlichkeit und Sparsamkeit gerichteten Stimmung der Bevölkerung.

Erst unter der Herrschaft der Könige aus dem Hause Anjou seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts wuchs der Wohlstand des Landes und man begann nun einige grössere Bauten gothischen Styls. Allein ehe diese vollendet waren und weiteren Einfluss ausüben konnten, trat der verheerende Einbruch der Türken vom Jahre 1420 und damit die Besorgniss vor ähnlichen Ueberfällen ein, welche den alten Gebrauch, die Kirchen zu kriegerischer Abwehr einzurichten, aufs Neue empfahl. Dabei ergab sich aber nun, dass der neue Styl, obgleich er den Ruhm der Leichtigkeit mit sich brachte, dennoch auch zu diesem Zwecke günstige Mittel bot. Die alten Kirchen hatten nur zufällig durch die Dicke ihrer Mauern zum Schutze gedient; der gothische Styl dagegen gestattete Vorrichtungen zu thätiger Vertheidigung. Wenn man nämlich die Strebepfeiler, die derselbe anzubringen lehrte, oben durch flache Bögen verband, so erhielt man einen vorspringenden, durch eine Mauer und das darüber fortzuführende Dach geschützten

*) Mitth. I. S. 41.

Gang, welchen man mit Schiessscharten und mit Oeffnungen im Boden zum Herabschütten von Pech und andern verderblichen Gegenständen versehn konnte. Der Raum über dem Gewölbe diente dann zur Vorbereitung der Vertheidigung. Die Nützlichkeit dieser Vorrichtung war einleuchtend und alle Landgemeinden strebten nach Maassgabe ihrer Kräfte danach, sie sich zu verschaffen. Diese Vertheidigungskirchen sind bald grösser bald kleiner, bald sind sowohl das Schiff als der Chor mit solchem Wehrgange versehn, bald ist nur der zu diesem Zwecke höher gebildete Chor nebst dem Thurme der Westseite zur Vertheidigung eingerichtet. Natürlich hatte dieser kriegerische Zweck denn auch einen Einfluss auf die sonstige Gestaltung des Gebäudes. Der Chor ist immer einschiffig und mit drei Seiten des Achtecks geschlossen, das Langhaus zuweilen auch dreischiffig, doch stets so, dass das Ganze von Einem Dache bedeckt ist. Die Gewölbe sind flach gehalten und daher meistens netzförmig. Im Innern kommt wohl feinerer Schmuck von Tabernakeln und Altären vor, auch sind die Fenster zuweilen ziemlich gross und mit Maasswerk versehen, aber im Ganzen bleiben, wie es in der Natur der Sache lag, die Formen einfach, schwer und stumpf*).

In den grösseren befestigten Städten fiel zwar das Bedürfniss solcher Kirchen fort; aber dennoch sind sie auch hier meist von strenger, einfacher Form. In manchen Fällen scheute man die Herbeischaffung des etwas entfernteren, besseren Steines und begnügte sich mit weichen Bruchsteinen oder Ziegeln, in andern unterbrachen kriegerische Ereignisse den Bau, der dann erst später bei verminderten Kräften eilig vollendet wurde. Aber auch sonst fehlte der Sinn für feinere, künstlerische Ausführung. Eine reich gebildete Façade, ein kühn und schlank aufsteigender Thurm, Strebebögen über den Seitenschiffen, Spitzgiebel über den Fenstern kommen auch nicht ein Mal vor. Die Kirchen sind Hallenbauten oder doch so angelegt, dass das Mittelschiff nur wenig über die Seitenschiffe emporsteigt, die Pfeiler tragen den Charakter des Massenhaften. Und wenn auch einzelne Theile des Ge-

*) Namen und Beschreibungen der zum Theil interessanten Details giebt der Aufsatz von Friedr. Müller, die Vertheidigungskirchen von Siebenbürgen, in den Mitth. II. 211, 227, 262.

bäudes eine feinere Ausbildung haben, sind die andern um so schwerer.

Zu den wenigen Kirchen des Landes, die künstlerische Ansprüche machen, gehören die Pfarrkirchen zu Mühlbach und zu Hermannstadt und die Bergkirche zu Schaesberg*), neben welchen dann noch die Pfarr- und Hauptkirchen von Kronstadt, Reps, Klausenburg und Schorsch bei Mediasch genannt werden**), die meisten derselben aus dem XV., einzelne Theile schon aus dem XIV. Jahrhundert. Bedeutende Eigenthümlichkeiten oder ausgezeichnete Leistungen sind natürlich auch an ihnen nicht nachzuweisen.

Nach Osten bildet Siebenbürgen die äusserste Grenze abendländischer Kunst, jenseits welcher die Herrschaft des byzantinischen Styls beginnt. In Süden von Ungarn ist noch Servien***) insoweit zu nennen, als hier in der Zeit wo die einheimischen Fürsten sich vom byzantinischen Reiche frei machten und ihre Blicke nach dem Abendlande richteten, auch die lateinische Kirche und ihre Kunst einen vorübergehenden Einfluss gewannen. Die längliche Anlage des Schiffes, der Thurmbau der Westseite, Bogenfriese und Lisenen, ja selbst die Ausstattung des Aeussern mit Statuen kommen daher hier neben Kuppeln und byzantinischen Einzelheiten vor, und sind damit zu einem Ganzen verschmolzen, das nicht ohne einen romantischen Reiz sein soll. Als ein frühes Beispiel solcher Mischung wird die schmuckreiche inschriftlich von 1209 datirte Kirche zu Studenitza, als ein späteres, schon mit gothischen Elementen die zu Vissoki-Decan genannt. Seit dem Ende des XIV. Jahrhunderts mit dem Eintritt türkischer Herrschaft gewann indessen der byzantinische Styl wieder die Oberhand.

Es bleibt uns noch, die Werke der darstellenden Kunst in Ungarn und seinen Nebenländern zu betrachten. Die Steinsculptur ist nur sehr schwach vertreten. Das Grabmal des Königs Peter († 1047) mit zahlreichen Reliefs aus dem alten und neuen

*) Mitth. I. S. 60, 111, 158, 167.

**) Daselbst S. 39.

***) Mertens, Etwas über Serbien, im Berliner Kalender 1847.

Testamente in der Krypta des Doms zu Fünfkirchen wird als sehr barbarisch geschildert*). Dasselbe gilt in noch höherem Grade von dem Relief einer Jagd an einem Kapitäle der Kirche zu Kis-Beny**), obgleich erst vom Aufange des XIII. Jahrhunderts, und selbst die Statuen am Portale von St. Jàk, frühestens vom Ende dieses Jahrhunderts, sind noch roh und ohne Eigenthümlichkeit. Wandmalereien scheinen häufiger gewesen zu sein. Zu den ältesten werden die im Dome zu Weszprim gehören, von denen jedoch nur einige Apostelgestalten von gestreckten Verhälnissen und conventioneller Zeichnung, aus dem XII. oder XIII. Jahrhundert, von völliger Uebermalung frei geblieben sind***). Interessanter ist ein vom Jahre 1317 datirtes Wandgemälde in dem ältern Theile des Domes zu Kirchdrauf, auf welchem der König Carl Robert und sein Castellan nebst den damaligen geistlichen Obern des Stiftes vor der Madonna knieend dargestellt sind†). Die Jungfrau und das bekleidete Kind haben byzantinische Anklänge, aber im Ganzen ist die Zeichnung flüssig und ganz in der Weise gleichzeitiger deutscher Gemälde und Miniaturen behandelt. Die St. Jakobskirche zu Leutschau scheint ganz mit Wandgemälden bedeckt gewesen zu sein, von denen noch zwei Gruppen erhalten sind, beide wieder ganz deutschen Styls, die eine mit Darstellungen aus der Legende einer unbekannten Heiligen, wohl noch aus dem XIV. Jahrhundert, die andre, die sieben Werke der Barmherzigkeit und die sieben Todsünden, schon in den etwas gröberen naturalistischen Formen des XV. Jahrhunderts††). Ueber den Styl des Wandgemäldes der Kreuzigung in der Kirche zu Hermannstadt fehlt es an Nachrichten; die undeutsche Orthographie des deutschen Namens Johannes Rozenaw, wie sich der Maler in der Inschrift vom Jahre 1445 nennt, macht es wahrscheinlich, dass derselbe von deutscher Abstammung aber aus polnischer oder magyarischer Gegend gewesen†††).

*) Eitelberger im Jahrb. I. S. 130, und besonders in den M. A. Kunstdenkm. I. S. 77.

**) Mitth. VII. S. 263 und Taf. XI.

***) Eitelberger im Jahrb. I. 115.

†) S. d. Abbild. in den Mitth. VI. S. 227.

††) Beschreibung und Abbildungen in den Mitth. VII. S. 302, 325.

†††) Mitth. I. 158.

Sehr viel zahlreicher sind die Werke bemalter Holzplastik und der Tafelmalerei, besonders in Oberungarn, und vor allem in der Grafschaft Zips. Hier finden sich im Dome zu Kirchdrauf drei Altarwerke dieser Technik, in der Jakobskirche zu Leutschau fünf, in Georgenberg sechs, in Nehre drei und zwar ausgezeichnet schöne; ausserdem in Kesmark ein trefflicher colossaler Crucifixus, in Ober-Repas zwei sehr schöne Statuen der Jungfrau Maria und des h. Nicolaus*). Noch reicher ist die Kirche zu Bartfeld in der benachbarten Grafschaft Sarosch, indem sie zehn solcher Altäre besitzt, an denen nicht bloss das Schnitzwerk, sondern auch die Gemälde sehr gerühmt werden. Auch im Dome zu Kaschau sind mehrere solche Altäre, unter denen der Hochaltar sehr bedeutend ist**). Dieser soll der Ueberlieferung nach aus Nürnberg hieher gesendet und ein Werk Wohlgemuth's sein; bei den Altären jener andern nahe an der Grenze von Galizien gelegenen Städte aber glaubt man in dem Schnitzwerke und zum Theil auch in den Gemälden Verwandtschaft mit ähnlichen Werken in Krakau wahrzunehmen und ist daher geneigt, sie Schülern des Veit Stoss zuzuschreiben***). Dies mag weiterer Prüfung vorbehalten bleiben; indessen ist zu bemerken, dass auch der Styl des Veit Stoss der deutschen Schule angehörte, und dass die erwähnten oberungarischen Städte überwiegend von deutschen Colonisten bewohnt waren. Auch in Siebenbürgen sind solche Altäre mit Schnitzwerk und Goldgrundgemälden nicht selten, und dass sie nicht immer von Fremden ausgeführt wurden, ergiebt die Inschrift einer übrigens nicht grade ausgezeichneten Tafel in der Kirche zu Schweicher, auf welcher sich der Maler Paulus Sartorius aus der siebenbürgischen Stadt Kaisd nennt†).

Dalmatien††) war vom XII. bis XV. Jahrhundert politisch mit Ungarn verbunden und hatte kulturhistorisch ähnliche Schick-

*) Daselbst V. 278.

**) Daselbst III. 255 und II. 277.

***) Nicht ihm selbst, da die wenigen darauf erhaltenen Jahreszahlen in den Anfang des XVI. Jahrhunderts fallen, während er schon 1496 in Nürnberg angesiedelt war. Baader's Beiträge S. 14.

†) Mitth. II. 215.

††) Die Reisewerke von Cassas und Sir Gardiner Wilkinson (Dalmatia

sale, indem es, nachdem es einst römische Provinz gewesen war, später seine römische Bevölkerung so sehr verlor, dass es vom IX. oder X. Jahrhundert an bis heute ein ganz slavisches Land ist. Aber kunstgeschichtlich waren die Verhältnisse ganz andre. Wenn auch die römischen Bewohner geflohen oder vertilgt waren, zeugten die Monumente, besonders der gewaltige Palast Diocletians zu Salona, von antiker Pracht, und während Ungarn seine Civilisation von Deutschen empfing, standen die Dalmatiner durch den Seeverkehr, auf den sie bei der Unfruchtbarkeit des schmalen, gebirgigen Landes angewiesen waren, mit Italien und mit dem oströmischen Reiche in näherer Verbindung. In den frühern Jahrhunderten bestand sogar ein kirchlicher und ein, wenn auch oft unterbrochener und loser politischer Zusammenhang mit Byzanz, allmälig aber gewann die römische Kirche die Oberhand, wodurch dann die Beziehungen zu Italien so stark wurden, dass Civilisation und Kunst mehr und mehr italienisches Gepräge erhielten.

Die Zahl byzantinisirender Bauten ist geringer als man selbst nach diesem historischen Verlaufe annehmen sollte. Ausser einigen kleinen Kirchen in und bei Nona, welche einschiffig in der Gestalt des griechischen Kreuzes mit einer Kuppel auf der Vierung und bald mit rechtwinkeligem, bald mit halbkreisförmigem Abschluss der Kreuzarme erbaut sind, gehören dahin nur S. Barbara in Traù, die, dreischiffig und ohne Querarm, in der Bildung der Kapitäle und der hochgestelzten Tonnengewölbe byzantinische Formgedanken zeigt, und endlich die ehemalige Klosterkirche S. Eufemia (jetzt zum Militärspital gehörig) zu Spalato, welche ebenfalls dreischiffig und mit Tonnengewölben gedeckt, ein, jedoch nicht ausladendes Kreuzschiff und eine Kuppel auf der Vierung hat*), ähnlich wie S. Giuseppe zu Gaeta und S. Constanza zu Capri**).

and Montenegro) gewähren keine wissenschaftlich ausreichenden Resultate. Unsere einzige Quelle ist daher bis jetzt der von zahlreichen Abbildungen begleitete Aufsatz von Eitelberger im Jahrbuch d. k. k. C. C. Bd. V. S. 131 ff., obgleich er, wie der Verf. bemerkt, nur das Resultat einer kurzen Reise ist, die nicht ausreichte, das Land in allen seinen Theilen zu durchforschen.

*) Daselbst S. 183, 223, 255.

**) S. oben S. 563.

Auch S. Donato in Zara*) ist eine byzantinische, jedoch sehr originelle Anlage; ein Rundbau, dessen Mittelraum oben zu hoher konischer Kuppel aufsteigend, unten von einem Umgange und einer demselben entsprechenden Empore umgeben ist, welche beide auf der Ostseite mit drei, eng an einander gerückten Apsiden ausladen. Die mittlere derselben ist durch zwei antike Säulen, welche vor ihr in dem Kreise der übrigens aus schweren Mauerpfeilern bestehenden Stützen des Mittelbaues angebracht sind, als die Stätte des Altares bezeichnet, während die beiden andern ohne Zweifel nach griechischer Sitte zu den Vorbereitungen des Altardienstes bestimmt waren. Eine der Aussenmauer des Umgangs sich anlegende Treppe führt aus einer unregelmässigen Vorhalle auf die Empore. Da Kaiser Constantin Pophyrogenetos († 975) die Kirche schon in ihrer jetzigen Gestalt beschreibt, muss sie aus sehr früher Zeit stammen.

Eine ähnliche, etwas barbarische Originalität, die sich aber nicht mehr an byzantinische Vorbilder anlehnt, zeigt der Chor der jetzt in Ruinen liegenden Kirche S. Giovanni Battista in Arbe**). Das Langhaus, eine einfache, flachgedeckte Basilika von ziemlich bedeutenden Dimensionen ist offenbar jünger als der Chor, welcher in Gestalt eines verlängerten Halbkreises von geringerem Durchmesser als das Mittelschiff des jetzigen Langhauses, auf sehr viel kleineren und schwereren Säulen ruht und von einem breiten Umgange umgeben ist, der sonderbarerweise mit quergelegten, von Säule zu Säule reichenden Tonnengewölben gedeckt ist. Da die gewaltig starke Aussenmauer bis zum Dache der Halbkuppel hinaufgeführt ist, bleibt über diesen Gewölben ein nicht unbedeutender leerer Raum, dessen Zweck nicht leicht zu errathen ist.

Im Laufe des XII. Jahrhunderts kam der romanische Styl in Aufnahme und zwar sofort in Formen, die sich den italienischen nähern. Das älteste bedeutende Bauwerk dieses Styls, ist der bald nach 1185 angelegte Dom zu Traù***), eine Pfeilerbasilika

*) Daselbst Tab. V. und S. 162. Die Kirche dient jetzt als Militärmagazin und ist sehr entstellt.

**) A. a. O. S. 156 und Taf. IV.

***) A. a. O. S. 196 ff., Tab. X.—XIV.

ohne Kreuzschiff mit drei Conchen. Auf jeder Seite tragen vier ziemlich kurze, viereckige Pfeiler, auf einer schwachen, der attischen ähnlichen Basis, mit anspruchslosen Kapitälen, die halbkreisförmigen, rechtwinkelig profilirten Scheidbögen, über welchen die hohe Wand nur durch die kleinen rundbogigen Fenster unterbrochen ist. Das Innere ist also höchst einfach, macht aber doch vermöge der vortrefflichen Ausführung in Quadern einen imposanten Eindruck. Die Seitenschiffe scheinen schon ursprünglich auf Gewölbe angelegt, das Mittelschiff aber auf eine flache Decke, an deren Stelle erst, frühestens am Ende des XIII. Jahrhunderts, ein auf Consolen ruhendes ziemlich reich ausgestattetes Rippengewölbe getreten ist. Das Aeussere ist durchweg sehr stattlich mit Rundbogen- und Zahnfriesen, so wie mit Lisenen verziert, an deren Stelle an den Apsiden Halbsäulen, zum Theil gewundene, treten und die an dem südlichen Seitenschiffe strebepfeilerartig verstärkt sind *). Ein Portal an demselben Seitenschiffe, rundbogig mit theils gewundenen, theils verzierten Säulenstämmen und Eckblättern der Basis trägt das inschriftliche Datum von 1213 und wird den Abschluss des bisher beschriebenen Baues bezeichnen, dessen Structur also im XII. Jahrhundert begonnen sein wird **). Erst jetzt wurde die Westseite in Angriff genommen und zwar zunächst mit einer die ganze Breite derselben einnehmenden, mit drei Kreuzgewölben gedeckten, sehr prachtvollen Vorhalle, welche vorn und an den Seiten offen und im Innern mit gewundenen Säulen an den pilasterartigen Diensten, mit vortrefflich ausgeführten Blattkapitälen und phantastischen Thiergebilden

*) Es ist bemerkenswerth, dass die Seitenschiffe ursprünglich statt des Daches horizontal mit Fliesen gedeckt waren, welche im XIV. Jahrhundert bei der Erbauung des Thurmes den Werkleuten dienten, um darauf die Details zu zeichnen, ganz ähnlich wie an der Kathedrale zu Limoges. Das jetzige, mit sehr eigenthümlicher Anordnung versehene Dach ist erst später hinzugefügt.

**) Der Bischof Treguanus, der sich schon in der Inschrift von 1215 nennt, dann aber noch bis 1256 regierte und dem Dome seine weitere Ausschmückung gab, war aus Florenz gebürtig, aber schon frühe von da nach Ungarn und dann nach Dalmatien gekommen, wo er in dem Erzbischofe von Spalato einen Landsmann hatte. Er unterlässt nicht, sich in allen Inschriften als Toscaner zu bezeichnen.

reich geschmückt, zu dem in das Mittelschiff gehenden Portale führt. Die architektonische Anordnung desselben ist nur mässig reich, indem zwischen zwei vortretenden Wandpfeilern die Vertiefung aus zwei breiten Wandecken mit eingelegten achteckigen Säulen besteht, welche etwas schweren Formen sich an der Ueberwölbung wiederholen. Dafür sind aber alle diese flachen Theile durchweg mit Bildwerk bedeckt. An den vortretenden Pfeilern stehn die nackten, fast lebensgrossen freilich unschön gebildeten Statuen Adams und der Eva, von sehr viel bessern Löwen getragen, dann kommen am nächsten Pfeiler jeder Seite Reliefgestalten der Apostel in einer Einrahmung von Ranken, darauf wie es scheint die Darstellung der zwölf Monate mit ihren wirthschaftlichen Beschäftigungen und andre zum Theil schwer zu deutende Gegenstände. Unterhalb dieser stets in gemeinsamer, pilasterartiger Einrahmung zusammengefassten Reliefs stehn aber überall karyatidenartige Gestalten von stärkerem Relief und grösserer Dimension, welche diese Bildfelder wie schwere Lasten mit ausdrucksvollen Bewegungen, wie es scheint in Volkstracht gekleidet, auf ihren Schultern tragen. Uebrigens ist das Blattwerk, besonders der breite Akanthus an den Consolen unter den Löwen vortrefflich, offenbar nach antiken Vorbildern, ausgeführt. Sehr merkwürdig ist dann das Relief im Bogenfelde. In der Mitte in rechtwinkelig eingerahmtem Raume die Geburt Christi, gleichsam in zwei Stockwerken, oben die Wöchnerin und das wohl eingewickelte Kind in der Krippe nebst Ochs und Esel, unten die beiden den Knaben waschenden Mädchen und Joseph, nebst einem hereintretenden, demüthig an die Mütze greifenden Hirten. Dann in den neben jenem Viereck übrigbleibenden Räumen des Halbkreises auf der einen Seite die Hirten mit ihrer zahlreichen Heerde, auf der andern die drei Könige, die ihre sehr bewegten Rosse plötzlich anhalten, und oben zwei Engel, von denen einer den Hirten das Heil verkündet, und der andre den Königen zeigt, dass hier der Stern halte. An grossen Unvollkommenheiten fehlt es natürlich nicht, aber die Anordnung und die Bewegungen, besonders die der reitenden Könige, sind überraschend lebendig, ausdrucksvoll und selbst edel. Aus der zum Glück in ihrem wichtigeren Theile erhaltenen Inschrift am Thürsturze erfahren

wir, dass das Portal im Jahre 1240 und zwar durch einen gewissen Raduanus verfertigt sei, der in der Inschrift selbst mit Hinweisung auf den Augenschein der Arbeit als vorzüglicher Meister in dieser Kunst gerühmt wird*), eine Nachricht, die um so interessanter ist, weil der Name Radovan slavischen Klang hat und noch jetzt in dortiger Gegend vorkommt. Auch sind Bewegungen und Züge einzelner Gestalten z. B. des vor Joseph stehenden Hirten, charakteristisch slavisch. An einigen der andern Sculpturen erkennt man andre Hände, so dass wir den regen Kunstbetrieb eines tüchtigen Meisters mit seinen Gehülfen wahrnehmen.

Nicht minder interessant ist der Dom zu Zara**), obgleich durch Neuerungen vielfach entstellt. Der Neubau, dem er angehört, wurde nach 1247 begonnen und 1285 geweiht, ohne Zweifel vor gänzlicher Vollendung. Seine Anlage ist die einer höchst geräumigen, aber einfachen Basilika ohne Querschiff, mit wechselnden Pfeilern und Säulen, Emporen über den Seitenschiffen, flacher Decke des Mittelschiffes, einer der bedeutenden Breite desselben entsprechenden Apsis und einer umfangreichen Krypta. Das Aeussere der Kirche ist durchweg mit wohlgebildeten Rundbogenfriesen und Lisenen, und an den Seitenschiffen ausserdem mit einer offenen Gallerie von Zwergsäulen mit Würfelkapitälen geschmückt, ganz ähnlich wie es in Toscana und der Lombardei vorkommt. Ebenso zeigt sich der italienische Einfluss an der Façade. Sie ist so angeordnet, dass sich die drei Schiffe deutlich markiren, nicht bloss vermöge der schwachen Lisenen, welche sie trennen, sondern auch, indem das Mittelschiff mit seinem Giebel über die Pultdächer der Seitenschiffe hinaufragt. Uebrigens aber herrscht die Horizontaltheilung vor. Oberhalb des Untergeschosses, welches durch die drei rundbogigen Portale und zwei das Hauptportal begleitende Wandnischen genügend belebt wird, ist die ganze Wand mit blinden Zwerggallerien bedeckt, die sich auch den

*) A. a. O. S. 199: per Raduanum .... hac arte praeclarum ut patet ex ipsis sculpturis et anagliphis etc. Diese Häufung: sculpturis et anagliphis zeigt, dass die Inschrift nicht bloss von dem Relief des Bogenfeldes spricht.

**) A. a. O. Taf. VI. S. 166 ff.

Dachschrägen anfügen, und nur Raum für zwei Rosenfenster lassen, von denen das untere, grössere das Mittelschiff beleuchtet, das kleinere im Giebel steht. Man braucht nicht an einen Zusammenhang mit Toscana zu denken, sondern nur an Verona, wo die Façade des Doms ganz ähnlich ausgestattet ist, und wo sich auch Vorbilder für die Anlage des Innern sowohl wie für die offenen Zwerggallerien an den Langseiten, namentlich in S. Zeno, finden. Die drei Portale sind rundbogig, mit feinen, zum Theil gewundenen Säulen und Archivolten ausgestattet, stammen aber trotz dieser völlig romanischen Haltung zufolge der Inschrift am Hauptportale erst aus dem Jahre 1324 *). Wir sehen daher, dass nicht bloss bis in die Zeit der Weihe der Kirche (1285), sondern auch noch sehr viel später der romanische Styl herrschte. Damit stimmt auch das laut Inschrift im J. 1332 gestiftete Tabernakel über dem Hauptaltar überein, an welchem vier Säulen mit Eckblättern der Basis und romanisch verzierten Stämmen durch Rundbögen **) die Decke tragen. Auch dies war aber noch nicht die letzte Anwendung des romanischen Styles, vielmehr gehört ihm auch noch die 1407 geweihete und daher vielleicht erst um 1350 angefangene Klosterkirche S. Crisogono daselbst ***) völlig an, indem sie die Formen des Domes, an der Chorapsis sogar mit einer offenen Zwerggallerie von Würfelsäulen, im Wesentlichen und zwar in sehr vorzüglicher Ausführung wiederholt.

Ueberhaupt fand merkwürdiger Weise ungeachtet des Zusammenhanges mit dem nördlichen Italien, auf den sowohl jene romanischen Formen als selbst die mercantilischen Verhältnisse hinweisen, der dort herrschende gothische Styl hier erst spät und auch da nur in sehr unvollkommener Weise Eingang. Selbst in Ragusa, das als Handelsstadt und Republik gern mit Venedig wetteiferte und sich vom übrigen Dalmatien unterschied, scheint

*) Anno Dni. MCCCXXIIII. tempore Joannis de Butovane D. G. Jadrensis Archiepi.

**) Diese Bögen haben an ihrem Intrados den in Venedig und Verona so sehr beliebten Zinnenfries. Vgl. die Anm. oben S. 152 mit der Abbildung bei Eitelberger S. 169.

***) A. a. O. S. 174 und Taf. VIII.

er im XIV. Jahrhundert noch fast unbekannt gewesen zu sein. Der Kreuzgang des Franciscanerklosters, der jedenfalls erst nach 1317 und wahrscheinlich noch bedeutend später erbaut wurde, ist ganz romanisch, mit Halbkreisbögen, mit dem Eckblatt an der attischen Basis, mit gekuppelten achteckigen Säulen und einer Fülle von phantastischen menschlichen oder thierischen Gebilden an ihren Kapitälen, alles wie in andern Ländern im XII. und XIII. Jahrhundert*). Auch der im Jahre 1348 errichtete Kreuzgang des Dominicanerklosters hat noch die Basis mit dem Eckblatte und Rundbögen, in denen dann freilich eine Art Maasswerk, jedoch nur als Durchbrechung der flachen Steinplatte angebracht ist**). Später fanden dann wohl Einzelheiten der venetianischen Gothik Aufnahme. So an der Kirche dieses Dominicanerklosters ein ohne Zweifel nicht schon bei ihrer Erbauung im Anfange des XIV. Jahrhunderts, sondern erst später errichtetes, sehr schönes rundbogiges Portal mit geschweifter Spitze, an der Dogana eine kleine Loggia nebst begleitenden Fenstern***). An dem Rectorenpalaste endlich befinden sich zweitheilige Fenster von edler Bildung mit rein geometrischem, wenn auch nur blindem Maasswerk †). Auch der Glockenthurm über der Vorhalle am Dome zu Traù, laut Inschrift im Jahre 1422 von den Meistern Matheus und Stefanus, die, da sie keinen Geburtsort nennen, wahrscheinlich Einheimische sind, begonnen, hat gothische, aber sehr entstellte Details, namentlich zweitheilige, aber als schlanke Rechtecke gebildete Fenster, deren obere Hälfte mit einem sich rautenförmig durchkreuzenden Maasswerk gefüllt ist††). Ganz gothische Kirchen scheinen äusserst selten und dann, wie die Kirche zu Sebenico, in einem völlig entarteten, mit Elementen

*) Vgl. zahlreiche Abbildungen bei Eitelberger a. a. O. S. 282 ff. Da sich im Kreuzgange ein Grabstein des Magister Petrab d'Antivar (also aus Antivari in Albanien) findet, mit dem Zusatze: qui fecit claustrum, zwar leider ohne Jahreszahl, aber mit denselben Buchstaben, welche in einer anderen Grabschrift von 1363 vorkommen, wird man die Ausführung nicht bis zur Stiftung des Klosters 1317 hinaufrücken können.

**) Daselbst S. 277.

***) A. a. O. S. 278, 270.

†) Daselbst Taf. XIX.

††) A. a. O. Taf. XIV.

der Renaissance gemischten Style*). Es ist, als ob die Luft des Orients, die bis in diese Gegend dringt, die Empfänglichkeit für das Gothische nicht aufkommen lässt; sie ist in der That hier noch geringer als selbst im südlichen Italien.

In den darstellenden Künsten konnte der schmale Küstenstreif Dalmatien's natürlich keine selbstständige Schule bilden. Indessen finden sich einzelne von Einheimischen stammende Werke, welche trotz unvollkommener Ausbildung und bei dilettantischer Keckheit nicht unbedeutende Anlagen verrathen. Von den Sculpturen des Raduanus am Dome zu Traù war schon die Rede. Nicht minder merkwürdig ist aber ein grosses plastisches Werk anderer Technik, die in Holz geschnitzte Thüre des Domes zu Spalato, welche zwar ohne Inschrift, aber nach einer wegen ihrer Genauigkeit glaubhaften handschriftlichen Notiz um das Jahr 1214 von Meister Andrea Guvina, einem Maler aus Spalato selbst, gearbeitet ist**). Sie enthält auf jedem Thürflügel vierzehn Darstellungen aus dem Leben Christi, jede mit stets wechselnden Ornamenten von Flechtwerk oder Ranken eingerahmt, und alle durch ein breites Thürgerüst mit grösseren, von menschlichen und thierischen Gestalten belebten Arabesken zusammengefasst. Die Darstellungen selbst sind zwar von sehr incorrecter Zeichnung, aber von ungemeiner Lebendigkeit und mit einer Fülle von anziehenden Motiven, wobei zuweilen Figuren mit charakteristisch slavischen Bewegungen vorkommen. Diese Thür übertrifft sowohl in dieser Beziehung als im Stylgefühl die beiden von S. Sabina zu Rom und von Alba fucese, und es ist bemerkenswerth, dass auch hier, wie es in Deutschland so oft vorkommt, ein Maler die Holzplastik betreibt. Eine weitere Entwickelung der darstellenden Künste lässt sich aber nicht nachweisen und vom XIV. Jahrhunderte an sind die in Dalmatien arbeitenden Künstler Italiener aus verschiedenen Gegenden, aus Ancona, Neapel, Mailand, oder auch Einheimische, die sich aber dem italienischen Style anschliessen.

*) Organ für christliche Kunst, 1858, S. 273.

**) A. a. O. Taf. XVI. und S. 244. Die Thüre ist 16 Fuss 3 Zoll hoch und 10 Fuss 6 Zoll breit.

Die schmale Spitze, mit der Dalmatien zwischen dem adriatischen Meere und den steilen Höhen von Montenegro ausläuft, ist der äusserste südöstliche Punkt des grossen Gebietes, in dem die abendländische Kunst Wurzel gefasst hat und national geworden ist. Allein weit jenseits dieser Grenze im Orient finden wir noch Stellen, an welchen sie wenigstens vorübergehend geherrscht und Werke hinterlassen hat, welche unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Zunächst ist Palästina und vor Allem Jerusalem zu nennen, das aus der Zeit der Kreuzfahrer ausser unzähligen, ganz vereinzelten Spuren ihrer Bauthätigkeit noch eine Zahl trotz aller Verwüstung und Vernachlässigung besser erhaltener oder doch erkennbarer Gebäude abendländischen und zwar, wie das Königreich Jerusalem selbst, überwiegend französischen Styls besitzt, die neben dem Geschichtlichen auch ein grosses kunsthistorisches Interesse erwecken *). Dies unter Anderm dadurch, dass sie den unglücklichen Schicksalen jener abendländischen Colonie ein festeres Datum verdanken, als die meisten Bauten des Abendlandes in Anspruch nehmen können.

In Jerusalem selbst beschränkt sich die abendländische Bauthätigkeit, abgesehen von wenigen kleineren Kapellen und Privatstiftungen, die auch später von abendländischen Händen ausgeführt wurden, auf die kurze Zeit von der Eroberung der Stadt im Jahre 1099 bis zu ihrer Einnahme durch Saladin im Jahre 1187. Denn unter dem Drucke, dem die Christen nun unterlagen, fehlten ihnen der Muth und die Mittel zu grösseren Unternehmungen, und die ihnen durch Friedrich II. wiederverschaffte Freiheit (1229—1240) war zu kurz und zu gefährdet, um Dauerndes zu leisten.

Ohne Zweifel begannen die Kreuzfahrer ziemlich bald nach der Besitzergreifung nicht bloss Burgen, sondern auch Kirchen zu bauen, indessen fällt der erste monumentale Bau, der uns bekannt ist, schon in eine etwas spätere Zeit. Es ist dies der Anbau an die Rotunde des heiligen Grabes, durch welche dieselbe zur

*) Wissenschaftlich genügende Kenntniss dieser Bauten haben wir erst durch das Werk des Grafen Melchior de Vogüé, les églises de la terre sainte, Paris 1860, erlangt.



h. Grabkirche wurde, und die trotz aller barbarischen Entstellung noch immer wohl erkennbar ist. Er wurde im Jahre 1140 begonnen, 1149, ohne Zweifel lange vor der Vollendung, geweiht, noch bis nach 1169 fortgesetzt*), und besteht aus einem jener Rotunde vorgelegten Kreuzschiffe, einem Vorraum des Chores und der halbkreisförmigen Chornische mit dem Umgange und drei Kapellen. Byzantinisch ist daran nichts als die Construction der Kuppel und Einzelnes in der Ornamentation. Der Vorraum des Chores hat Seitenschiffe, darüber eine mit hohen spitzbogigen Arcaden versehene Gallerie, und unmittelbar über derselben, da sie aus klimatischen Gründen und wegen des Holzmangels das Dach entbehren konnte und musste, die Oberlichter. Auch in der Apsis, die von Doppelsäulen begrenzt und mit einer Halbkuppel gedeckt ist, läuft als Verbindung jener Gallerien ein freilich sehr viel niedrigeres Triforium herum. Der Umgang und die drei ihm mit breiten Zwischenräumen angelegten halbkreisförmigen Kapellen sind grösstentheils durch ein ziemlich ungeschicktes Tonnengewölbe mit Stichkappen gedeckt, alle andern Theile mit rippenlosen Kreuzgewölben. Alle Fenster endlich und fast alle Bögen sind spitz, so dass diese Form hier consequenter angewendet ist, als im Mutterlande. Die Kapitäle sind zum Theil mit menschlichen Figuren oder mit diamantirten Bändern und andern ausschliesslich romanischen Ornamenten, zum Theil aber nach byzantinischer Weise mit spröden Nachahmungen antiker Motive, und alle Gewölbe mit noch theilweise wohl erhaltenen Mosaiken geschmückt, an denen einige griechische, aber mehr lateinische Inschriften, und einige Male sogar gereimte leoninische Verse vorkommen. Im Aeussern ist das Portal am südlichen Kreuzschiffe, jetzt der einzige Eingang, wichtig. Es besteht aus zwei aneinanderstossenden spitzbogigen Thüren, in ihren zurücktretenden Ecken durch antike Säulen mit ganz byzantinischen Kapitälen, im Bogenfelde mit Mosaiken, an den Deckbalken aber reich mit Sculpturen, theils evangelischer Geschichten, theils von Rankengeflechten, geschmückt, die von abendländischen Händen stammen und ungewöhnlich schön sind. Man könnte fast daran

*) Wie dies alles aus den a. a. O. S. 216 abgedruckten Inschriften hervorgeht. Vgl. übrigens daselbst Taf. VII. VIII. X.

denken, dass der lateinische Künstler durch antike Werke, die er auf seiner Wanderung kennen gelernt, angeregt worden sei.

Auch an den übrigen meist nur in Trümmern erhaltenen Kirchen sind Bögen und Fenster spitz, die Räume mit Ausnahme der byzantinisch construirten Kuppel durch rippenlose Kreuzgewölbe gedeckt, Pfeiler und Scheidbögen meistens in rechtwinkeligen Abstufungen profilirt, kurz im Wesentlichen, abgesehen von dem Mangel des Daches, einfache, ziemlich strenge Formen des Uebergangsstyles angewendet. Die grösseren dieser Kirchen, namentlich St. Anna, die einzige vollständig erhaltene und St. Marie la grande, einst Cistercienser-Nonnen gehörig, haben ein aus wenigen, aber grossen, fast der Mittelschiffbreite gleichen Jochen bestehendes dreischiffiges Langhaus, ein nicht ausladendes Querschiff und drei äusserlich polygonisch gestaltete Apsiden. An beiden sind die Portale beachtenswerth; das von St. Anna spitzbogig, aber mit Rauten, Damenbrett und anderen romanischen Ornamenten neben dem antiken Eierstabe; das der Marienkirche dagegen rundbogig, aber schon nach der Weise des gothischen Styls mit den Figürchen der Monatsbeschäftigungen in der Kehle der Archivolte. Die Mehrzahl der übrigen Kirchen ist einschiffig. So das Kirchlein St. Peter, wo die viereckigen Pfeiler mit eingekerbten Ecksäulchen einen deutschen Einfluss vermuthen lassen, und St. Jacobus minor, wo statt der Kreuzgewölbe ein Tonnengewölbe mit Stichkappen angebracht ist. Ungewöhnlicher Anlage ist die ehemalige Klosterkirche der Himmelfahrt auf dem Oelberge, jetzt eine Moschee, ein Achteck mit einem gleichen, von Kreuzgewölben gedeckten Umgange in spätromanischen Formen.

Die zahlreichen, wenn auch häufig nur in Ueberresten oder als Moscheen erhaltenen Kirchen der andern Städte von Palästina weichen zum Theil von dem Typus ab, der in der Hauptstadt wiederkehrt. Einige, wie die jetzige Moschee, ehemalige Kathedrale von Beiruth, oder die Kirche von Djebeil haben statt der Kreuzgewölbe ein spitzbogiges Tonnengewölbe. Andere, wie die zu Sebaste in Samaria und die zu Lidda, haben bei sonstiger Uebereinstimmung mit denen von Jerusalem einen etwas weiter entwickelten gothischen Styl, schmalere Gewölbfelder, kreuz-

förmige Pfeiler mit aufsteigenden hohen Diensten, Knospenkapitäle, in Sebaste sogar Rippengewölbe. Jene können möglicherweise zu den frühesten, dem Bau der Grabeskirche vorhergehenden Anlagen, diese zu den letzten Bauten vor der Katastrophe von 1187 gehören. In St. Jean d'Acre, wo sich die Kreuzfahrer bis 1291 behaupteten, drang dann endlich auch der reiche völlig entwickelte gothische Styl ein; Gebäude desselben sind zwar jetzt nicht mehr erhalten, wohl aber ersehen wir dies aus der Zeichnung der Kathedrale, welche das Reisewerk des Malers Cornelius de Bruyn aus dem XVII. Jahrhundert enthält.

Die Treue, mit welcher diese abendländische Colonie dem heimischen Style von Stufe zu Stufe folgte, ist anziehend, aber bei dem beständigen Verkehre mit dem Mutterlande und dem Bedürfnisse, sich demselben anzuschliessen, begreiflich. Auffallender ist, dass jene älteren Bauten in stylistischer Beziehung, namentlich in der consequenten Anwendung des Spitzbogens, den gleichzeitigen französischen vorauszueilen scheinen. Man kannte diesen Bogen in Frankreich zwar schon länger und an der Abteikirche zu St. Denis, deren Neubau wie der der h. Grabkirche zu Jerusalem 1140 begann, ist er schon vorherrschend. Aber doch mischen sich auch hier noch Rundbögen ein, und zwar an bedeutender Stelle, an Portalen und Fenstern der Façade, und noch stärker ist dies an den andern gleichzeitigen französischen Kirchen; man braucht den Spitzbogen gewöhnlich nur, wo er tragen soll und behält an allen Fenstern und Portalen den Rundbogen bei, bis er ein paar Decennien später auch da jene ältere Form verdrängte. Es muss daher ein bestimmter Grund gewesen sein, welcher ihn den Kreuzfahrern mehr empfahl. Wenn es erwiesen wäre, dass dieser den ägyptischen Arabern schon längst bekannte Bogen bei der Ankunft der Kreuzfahrer auch in Palästina der herrschende, und also den einheimischen Arbeitern, deren sich die fränkischen Baumeister zum Theil bedienen mussten, geläufige gewesen, hätte schon dies sie zu seinem durchgehenden Gebrauche bestimmen können*). Allein dass es so war, bedarf noch näheren Beweises, und es ist kaum zu glauben, dass die christliche Bevölkerung des Landes sich schon so durchgängig der Sitte

*) Dies ist die Ansicht von de Vogué.

ihrer Feinde und dem Gebrauche dieser dem byzantinischen Style unbekannten Bogenart unterworfen haben sollte, und jedenfalls waren unter den Schaaren des Kreuzheeres auch abendländische Maurer, so dass die Baumeister nicht auf ihre orientalischen Gehülfen und deren Gewohnheiten beschränkt waren. Beweist doch auch das Portal von St. Marie la grande, dass man rundbogig wölben konnte. Jedenfalls sprachen also auch andere Gründe mit. In der Stellung der Colonisten an sich liegt eine Nöthigung zu grösserer Consequenz; sie haben das eroberte oder in Besitz genommene Land zu organisiren und bedürfen dazu einfacher, leicht anwendbarer Regeln, welche sie natürlich aus den Principien und Ansichten bilden, die in ihrem Mutterlande zur Zeit des Auszuges galten. Aber während diese Principien hier das Resultat eines historischen Prozesses und daher während ihrer allmäligen Ausbildung bei der nothwendigen Berücksichtigung älterer Verhältnisse ungleich angewendet sind, erscheinen sie nun als abstracte Gebote, welche in dem fremden und unterworfenen Lande ohne Weiteres gleichförmig durchgeführt werden. Das Königreich Jerusalem giebt in einer andern Beziehung ein merkwürdiges Beispiel dieser Consequenz, in dem Gesetzbuche, den s. g. Assisen von Jerusalem, welche das Princip des Lehns mit einer Rücksichtslosigkeit geltend machen, an die im Abendlande nirgends zu denken war. Etwas Aehnliches könnte auch in der Baukunst vorgegangen sein. Der Spitzbogen galt in Frankreich am Ende des XI. und des XII. Jahrhunderts wenigstens in gewissen Gegenden schon als der haltbarste Bogen, man konnte sich nur nicht entschliessen, ihm die hergebrachte, dem Kreisbogen angepasste Ornamentation der Portale und Fenster zu opfern, und behielt daher an den zum Schmuck bestimmten Theilen den Rundbogen bei. Bei dieser Lage der Dinge ist es wohl denkbar, dass die Architekten der Kreuzfahrer, die überhaupt mehr mit Kriegsbauten als mit Kirchen beschäftigt waren, und auch bei diesen sich einfacher halten mussten, bei denen also die Rücksicht auf die Ornamentation zurücktrat, es rathsamer und leichter fanden, die eine Bogenform durchzuführen. Wie es sich aber auch damit verhalten haben mag, jedenfalls ist es bei dem beständigen Verkehre zwischen Palästina und Frankreich nicht unwahrscheinlich, dass

diese Consequenz demnächst auf das Mutterland zurückgewirkt und auch hier die durchgängige Anwendung dieses fügsamen Bogens gefördert habe. Nur freilich darf man dabei nicht vergessen, dass der Spitzbogen nur ein Element, aber keineswegs das Wesentlichste des gothischen Styles ist, und dass mithin dieser Hergang für die längst widerlegte, aber immer wieder auftauchende Hypothese des orientalischen Ursprungs der gothischen Baukunst nicht geltend gemacht werden kann.

Das Interesse dieser vorübergehenden Uebung fränkischer Kunst im Oriente besteht übrigens bloss in der Beziehung zum Mutterlande; für die Einheimischen selbst ging sie, vielleicht mit Ausnahme vereinzelter fast zufälliger Nachahmungen, spurlos vorüber*).

Wie Palästina zeigen auch die in Folge der Kreuzzüge unter fränkische Herrschaft gerathenen Inseln die Spuren abendländischer Bauthätigkeit. Die Kirchen von Cypern, das erst 1191 von Richard Löwenherz erobert wurde, gehören schon sämmtlich dem entwickelten gothischen Style an, und tragen fast nur durch den Mangel des Daches einen südlichen Charakter. Die Kathedrale von Nicosia (1209—1228) ist eine frühgothische französische Anlage mit dreischiffigem Langhause, Kreuzarmen, dem Chor mit einem Umgange, mit zwei Thürmen an der Façade, im Innern mit hohen, spitzbogigen Arcaden, Triforien und grossen, getheilten Fenstern; die von Famagosta (1311) ähnlich, mit besonders reich ausgestatteter Façade, die Kirche der Prämonstratenserabtei Lapais von einer Eleganz, die an St. Ouen in Rouen erinnert**).

Auch auf der Insel Rhodus herrschte, während sie im Besitze des Johanniterordens war (1309—1522), französische Go-

*) De Vogué will an maurischen Bauten zu Jerusalem und Damascus, die lange nach den Kreuzzügen, vom Ende des XIV. bis zu dem des XVI. Jahrhunderts, entstanden sein sollen, einen günstigen Einfluss dieser fränkischen Monumente bemerkt haben, der oft bis zu täuschender Nachahmung geht, oft sich nur in geschickterer Anwendung des Bogens und ähnlichen technischen Vorzügen äussert.

**) Vgl. de Vogué a. a. O. und besonders Mr. de Mas-Latrie in den Archives des missions scientifiques I. p. 502 und Cassas, Voyage en Syrie III. pl. 104.

thik, aber allerdings noch späteren Styls. Die Hauptstadt Rhodus selbst und besonders wieder ihre Hauptstrasse, die „Strasse der Ritter", in welcher die Paläste der Ordensgewaltiger und die Herbergen der verschiedenen Zungen des Ordens, der französischen, englischen u. s. f. lagen, und die mit einer offenen Säulenhalle schloss, in der die Ritter sich zum Kirchgange oder bei ähnlichen Veranlassungen sammelten, erschien wie eine französische Stadt des XV. Jahrhunderts. Auch die meisten Kirchen waren ganz in französischem Style; so St. Katharina, ein einfacher, einschiffiger Bau mit einer Apsis, mit Zinnen bekrönt und wehrhaft eingerichtet, und die erst dem XV. Jahrhundert angehörige Kirche S. Marcus. Nur die Kathedrale St. Johannes Baptista, angeblich 1309—1346 gebaut, machte eine Ausnahme. Grosse antike Granitsäulen mit antiken oder byzantinisirenden Kapitälen trugen spitzbogige Arcaden ohne alle Gliederung; die Oberlichter waren halbkreisförmig, alle drei Schiffe des Langhauses von dem offenen Dachstuhl mit farbig verzierten Balken bedeckt. Nur das Kreuzschiff und der viereckig schliessende Chor hatten Rippengewölbe und spitzbogige Fenster. Eine Kirche, welche die Venetianer ungefähr zu derselben Zeit in Chalcis auf Euboea bauten, soll sehr ähnlich sein, und jedenfalls macht die ganze Anlage es wahrscheinlich, dass der Meister, den man dazu berufen, ein Italiener gewesen, was auch bei den vielfachen Verbindungen des Ordens mit Italien sehr begreiflich ist, aber weiter keinen Erfolg hatte, da demnächst der französische Styl auch hier vorgezogen wurde.

Die Türken, seit 1522 Herren der Insel, hatten diese Bauten der fränkischen Ritter meistens unverändert gelassen, so dass sie noch vor wenigen Jahren den Reisenden durch ihren malerischen Anblick erfreuten. Seit dem Herbste 1856 ist damit eine traurige Veränderung eingetreten; ein gewaltiges Erdbeben, welches zehn Tage lang in grosser Stärke anhielt, hat die meisten dieser Gebäude beschädigt oder zerstört, und kaum war diese Gefahr vorüber, als der Blitz in den von den Türken als Pulvermagazin benutzten Glockenthurm von St. Johann Baptista einschlug und eine Explosion verursachte, welche auch die Kirche in einen Schutthaufen verwandelte. Wir sind daher ganz auf das Zeugniss

der Reisenden angewiesen, welche die Insel vor dieser Katastrophe besuchten*).

Auch dieser geographische Ueberblick, mit dem wir die Geschichte der mittelalterlichen Kunst beschliessen, giebt uns eine Anschauung ihrer Lebenskraft. Auch in dieser Beziehung hat sie sich ganz organisch gestaltet, indem die inneren, zu höherer geistiger Thätigkeit, wenn auch mit sehr verschiedenen Functionen, berufenen Länder von andern mehr empfangenden schützend umgeben sind, und noch über diese Grenze hinaus erobernd vorschreiten. Wir sehen aus diesen Colonisationsversuchen, wie sehr namentlich die gothische Kunst ein nothwendiges Element in dem geistigen Leben dieser abendländischen Völker geworden, das sie überall mit sich führen und geltend machen. Die folgende Periode wird uns zeigen, was diese Auffassung änderte und der Kunst eine andere Richtung gab.

*) Auch hier bin ich hauptsächlich de Vogué gefolgt, neben dem nur noch Rottiers, description des monuments de Rhodes, zu berücksichtigen ist. Albert Berg (die Insel Rhodus, Braunschweig 1860) hat nur den Zweck landschaftlicher Illustration.

Alphabetisches Ortsregister
zum VII. Bande.

Ortsnamen ohne weiteren Zusatz sind zu ergänzen als: Kirche zu . . . — Sculpturen, Wand- und Tafelmalereien und sonstige Werke der darstellenden Kunst sind durch specielle Angabe oder leichtverständliche Abbreviaturen bezeichnet; wo solche Bezeichnung fehlt, ist von der Architektur die Rede. Die Beifügung eines * verweist auf die Illustrationen. Ortsnamen, welche von einem Heiligen entlehnt sind, z. B. St. Jak, sind unter dem Anfangsbuchstaben des Namens selbst, nicht unter S. zu suchen. Bei weniger bekannten Ortsnamen, die nicht wie die Mehrzahl der in diesem Bande erwähnten zu Italien gehören, ist der Name des Landes beigefügt. Der Buchstabe n hinter der Seitenzahl verweist auf die Anmerkungen.

Druck von G. D. Bædeker in Essen.

